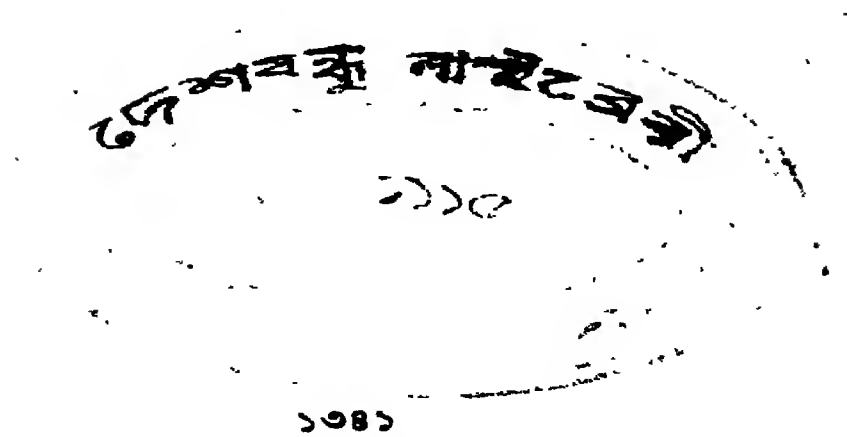


সিনেমা

ছায়ার মায়ার বিচিত্র রহস্য

শ্রীনিবন্ধ দেব



গুরুদাস-চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স,
২০৩/১১ কলকাতা

তিন টাকা

গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্সের পক্ষে ভারতবর্ষ প্রিন্টিং ওয়ার্কস্ হইতে
শ্রীগোবিন্দপদ ভট্টাচার্য্য দ্বারা মুদ্রিত ও প্রকাশিত
২০৩:১১, কর্ণওয়ালিস্ স্ট্রীট, কলিকাতা।

নিবেদন

ভূতপূর্ব ‘আর্য ফিল্মস’ ও ‘সিনেমা লাইব্রেরী’ প্রতিষ্ঠাতা, প্রমোদ-জগতে সর্ব পরিচিত, অদম্যকন্ঠী বঙ্কুবর শ্রীযুক্ত হরেন ঘোষের উৎসাহে ও আগ্রহে বাঙলা ভাষায় ‘সিনেমা’ সম্বন্ধে একখানি পুস্তক প্রণয়নে প্রবৃত্ত হই। শ্রীযুক্ত হরেন ঘোষ সিনেমা সংক্রান্ত বহু মূল্যবান গ্রন্থ সংগ্রহ ক’রে দিয়া প্রভূত সাহায্য ক’রেছেন। প্রসিদ্ধ প্রেমিক কবি ও ‘ছৈবিক’ বঙ্কু শ্রীযুক্ত গিরিজাকুমার বসুও অসংখ্য পুস্তক এবং পরামর্শ দানে উপকৃত করেছেন। এ গ্রন্থখানি তাই তাঁকেই উৎসর্গ ক’রে দিলাম। পীঠ ও পটের সন্মিলোচক ‘চন্দ্রশেখর’ ইতি খ্যাত বঙ্কুবর শ্রীযুক্ত ময়ুজেন্দ্র নাথ ভঞ্জ, সাহিত্যিক বঙ্কু শ্রীযুক্ত অবিনাশ চন্দ্র বোষাল, ও নিউ থিয়েটারস’ সম্প্রদায়ের ছায়া-চিত্র বিশারদ স্ববঙ্কু শ্রীযুক্ত সুবোধগঙ্গুলী এয়াও সকলে একাধিক পুস্তক ও পরামর্শ দানে আমাকে সাহায্য করেছেন। ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকার স্বত্বাধিকারী শ্রীযুক্ত হরিদাস চট্টোপাধ্যায় ও শ্রীযুক্ত সুধাংশুশেখর চট্টোপাধ্যায় সুহৃদু ভ্রাতৃত্ব এই গ্রন্থের ছবির ছাঁচ (Block) গুলি দিয়া অশেষ কৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ ক’রেছেন। সিনেমা সংক্রান্ত যাবতীয় বিশেষার্থ বাচক শব্দের বাঙলা পরিভাষা প্রণয়নে প্রসিদ্ধ চিত্র-পরিচালক, শিল্পীবঙ্কু শ্রীযুক্ত চাকুরায় ও শ্রদ্ধেয় মনীষী শ্রীযুক্ত রাজশেখর বসু মহাশয় বহুবিধ উপদেশ ও সাহায্য দানে উপকৃত করেছেন। এঁদের সকলের ঋণ অপরিশোধনীয়।

• হিন্দুস্থান পার্ক

বালিগঞ্জ

শ্রীনরেন্দ্র দেব

এই গ্রন্থ রচনার নিম্নোক্ত পুস্তকাবলী ও পত্র-পত্রিকার সাহায্য গৃহীত হ'য়েছে

The Film Till Now. by Paul Rotha

Cinematographic Annul. 1931-32

Behind the Motion Picture Screen. by Austin C. Lescarbours

Anatomy of Motion Picture Art. by Eric Elliot.

Film Technique, by Pudovkin. Translated by Ivor Montagu.

The Art of Moving Picture, by Vachell Lindsay

Behind the Screen, by Samuel Goldwyn.

Writing for the Screen, by Arrar Jacksons

Practical Hints on Acting for the Cinema, by Agnes Platt.

Photo Play Ideas, Published by Universal Scenario Co, Hollywood.

The Art of Make-up, Published by George W. Luft Co. N. York.

The Truth About Voice, by Prof. E. Feuchtinger.

Times : Special Film Supplement.

Picture Show

Motion Picture

Screenland

Photo Play

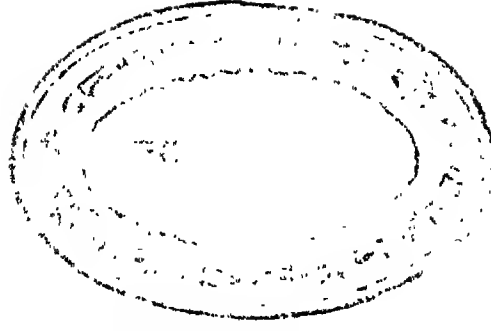
Picture goer

Silver Screen

Picture Play

The Cinema

Film Weekly



বিষয়-বিবৃতি

ভূমিকা—

চলচ্চিত্রের উদ্ভব
চলচ্চিত্র প্রধান প্রমোদরূপে গণ্য
থিয়েটারগ্রাফ, যন্ত্র
সর্বপ্রথম ছবিঘর
সর্বপ্রথম চিত্রনাট্য
আমেরিকার চলচ্চিত্রে প্রবেশ
চলচ্চিত্রাভিনেতৃগণের প্রথম অবস্থা
চলচ্চিত্রে প্রথম প্রয়োগশিল্পী ও পরিচালক
ঐশ্বর্যী গ্রিকিং
বিশ্বের শ্রেয়সী
প্রথম দুই রীলের ছবি
ক্রমশঃ ছবির রীল বৃদ্ধি
'টোর' সৃষ্টি
চলচ্চিত্রাভিনেতৃবর্গের চিঠিপত্র
চলচ্চিত্রশিল্পীদের খ্যাতি ও প্রতিপত্তিকাল
চলচ্চিত্র শিল্পের ক্রমোন্নতি

গোড়ার কথা

চলচ্চিত্র ব্যবসায়
চলচ্চিত্রের উদ্ভাবক
ফনোগ্রাফের কথা
চলচ্চিত্রের চাকতি
ফিল্ম উদ্ভাবন
প্রথম চলচ্চিত্র যন্ত্র
প্রথম চলচ্চিত্র অভিনেতা
চলচ্চিত্রের উদ্ভাবন সভা
চলচ্চিত্রের প্রথম ছবি
আমেরিকায় প্রথম চলচ্চিত্র
লণ্ডনে প্রথম চলচ্চিত্র
প্যারিসে প্রথম চলচ্চিত্র
চলচ্চিত্রে প্রথম দুর্ঘটনা
চলচ্চিত্রের উন্নতি
চলচ্চিত্রে ম্যাজিকের আবির্ভাব
চলচ্চিত্রে গল্প
চলচ্চিত্রে প্রথম টোর
চলচ্চিত্রে মেলোড্রামা
ছবিঘরের নির্মাণ
ছবিঘরের প্রথম প্রবেশিকা

প্রথম সর্বচ্চিত্র
প্রথম প্রযোজকদের কথা
১. প্রামাণ্য চলচ্চিত্র সম্প্রদায়
" উচ্চাঙ্গের চলচ্চিত্রাগার
" চলচ্চিত্র কোম্পানী গঠন
২. ইংলণ্ডের চলচ্চিত্র
" ফ্রান্সের চলচ্চিত্র
" চলচ্চিত্রে স্বর্ণায়া ঐশ্বর্যী সারা বার্গহাট
" চলচ্চিত্রে আমেরিকার অগ্রগতি
৩. চলচ্চিত্রে মার্কিন ধর্মীয় মূলধন
" যুরোপীয় মহাযুদ্ধ ও চলচ্চিত্র
" যুরোপের চলচ্চিত্র বাজারে মার্কিনের দখল
৪. মহাযুদ্ধের পর যুরোপের চলচ্চিত্র ব্যবসা
" আমেরিকার ছবির কথা
" আমেরিকার চিত্র পরিবেষণ (Distribution)
" ফরমাজি ছবি
৫. চলচ্চিত্রের প্রযোজক ও পরিচালকদের অবস্থা
" নাট্যাভিনয় ও চলচ্চিত্র
৬. আমেরিকার ছবির জনপ্রিয়তা
" ছবি জনপ্রিয় করার কৌশল
" নতুন ছবির প্রথম মুক্তি (First Release)
" চলচ্চিত্র প্রদর্শক মণ্ডল (Exhibitors)
" চলচ্চিত্র পরিবেষক মণ্ডল (Distributors)
" যুরোপীয় চলচ্চিত্র ও আমেরিকা
" ফরাসী চলচ্চিত্রের ব্যবসা
" ইংলণ্ডের চলচ্চিত্রের ব্যবসা
" জাৰ্মানীর চলচ্চিত্রের ব্যবসা
" রাশিয়ার চলচ্চিত্রের ব্যবসা
" সুইডেনের চলচ্চিত্রের ব্যবসা
" ইটালীর চলচ্চিত্রের ব্যবসা
" যুরোপীয় ও মার্কিন চলচ্চিত্রের প্রভেদ
" অভাব ও প্রাচুর্য এই উত্তরবিধ অবস্থায় শিল্পী ও
" পরিচালকদের পরস্পরের প্রতিভার তারতম্য
৮. ফিল্ম ব্যবসায় আমেরিকা ও যুরোপ
" মার্কিন চলচ্চিত্র সম্বন্ধে
" চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীদের সমিতি
" ফিল্ম সোসাইটি
" চলচ্চিত্র ও আন্তর্জাতিক স্বার্থ

যুরোপের উপর মার্কিন চলচ্চিত্রের প্রভাব
 এশিয়া, আফ্রিকায় মার্কিন চলচ্চিত্র
 বাটোয়ারা প্রথা (Quota System)
 যুরোপে চলচ্চিত্রের পুনরুৎপাদন
 ব্রিটিশ ফিল্মের দুর্গতি
 চলচ্চিত্রে আইন অমান্য
 আমেরিকার প্রথম সবাক ছবি
 নীরব চলচ্চিত্রের মৃত্যু
 ইংলণ্ড ও সবাক ছবি
 চিত্রে স্বাভাবিক বর্ণ ও আকার
 টেলিভিশন যন্ত্র
 আর সি এ
 স্টেরিওপটিকন্ যন্ত্র
 ডব্লিউ-ই-সি
 পৃথিবীর প্রমোদ প্রতিষ্ঠান ও আমেরিকা

চলচ্চিত্রের বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক দিক

ভুলপথে চলচ্চিত্র
 ফিল্ম শিল্প ও কলাবিজ্ঞান
 চলচ্চিত্রের মূল উপাদান
 চলচ্চিত্রের শৌল্যবোর দিক
 ফিল্মের জন্য সেলুলোজ আবিষ্কার
 নেগেটিভ ফিল্ম
 পজিটিভ ফিল্ম
 ফিল্মের উন্নতি ও প্রকার ভেদ
 সেফ্টি ফিল্ম
 নিউজ্ ফিল্ম
 ফিল্মের কপি বা নকল
 দহন-বিমুখ এক্সপোজ কন্স
 রঙীন ফিল্ম
 সার্বজনিক ছায়াপট্র
 রাডে তোলা রঙীন ছবি
 সেলুলোজ প্রস্তুত বিধি
 ক্যামেরা ও চলচ্চিত্র
 দৃষ্টিক্রমের রহস্য
 দৃক্ বিজ্ঞান
 চলচ্চিত্রের ক্যামেরা
 চিত্র গ্রহণ
 এক্সপোজ যন্ত্র
 সমরানুপাতে চিত্র সংখ্যা
 চলচ্চিত্র-ক্যামেরার কাজ
 ফিল্মের দ্বিগুণ সমস্তা
 বেল্ এণ্ড হাওয়েল্ ক্যামেরা
 বেল্ এণ্ড হাওয়েল্ প্রিটার
 মধুর-গতি চিত্র (slow motion Picture)
 শিক্ষামূলক চিত্র
 ডেব্রী ক্যামেরা

„ অতি দ্রুত চিত্র (Super speed) ২৬
 ১৮ সবাক ছবির শব্দানুপাতে চিত্র-সংখ্যা „
 „ ক্যামেরার হাতল „
 „ ক্যামেরার শুটার „
 „ ক্যামেরার মুখ ২৭
 ১৯ ক্যামেরার কৌশল „
 „ কোকাস্ বা আলোকচিত্র লক্ষ্য „
 ২০ ফিল্ম ম্যাগাজিন „
 „ বেন্ট্ ও পুলি ২৮
 „ ক্যামেরাম্যান „
 „ টাকোমটার „
 „ লঘুবাহ ক্যামেরা „
 ২১ চিত্রপত্রীর রাসায়নিক পরিক্ষুটন (Developing) „
 „ চলচ্চিত্রে শিল্পকলার দিক ২২
 „ ক্যামেরা ও শিল্পী „
 ফটোগ্রাফী ও রঙীন তুলি „
 ২২ টপিক্যাল বাজেট „
 চলচ্চিত্রের আকর্ষণ „
 „ ক্যামেরার ব্যবহার ৩০
 „ পটচ্ছদ প্রণালী (Masking) „
 „ পট বিপর্যয় (Transposition) „
 „ শিল্পীর কৃতিত্ব „
 „ সাংকেতার উপায় „
 „ শিল্পীর দৃষ্টি „
 „ সন্নিধ-চিত্রের সুযোগ ৩১
 ২৩ আর্ট ও ফটোগ্রাফী „
 „ ফিল্ম সমালোচনা „
 „ চলচ্চিত্রের প্রধান কর্ণধার (Director) „
 „ পরিচালকদের প্রাথমিক আদর্শ „
 „ ফেমাস্ প্রেমাস্ ৩২
 „ কোমেডি ফ্রাঁসে „
 „ রঙ্গালয়ের নাটক ও চিত্রনাট্য „
 „ রঙ্গালয়ের অভিনেতা ও চিত্রশিল্পী „
 „ চলচ্চিত্রে দেশপ্রিয় নরনারী „
 ২৪ 'মুক্তি ষ্টার' „
 „ 'ষ্টারের' কারখানা „
 „ ক্যামেরার কারচুপি ৩৩
 „ কার্টুন ছবি „
 „ ম্যাজিক „
 „ চলচ্চিত্রে গতির প্রতিযোগিতা „
 ২৫ চলচ্চিত্র শিল্প ও গ্রিফিথ্ ৩৪
 „ জার্মান কলা-চিত্র „
 „ চলচ্চিত্রে কিউবিজ্ন্ „
 ২৬ "ক্যাবিনেট অফ্ ডক্টর ক্যালিগারী" „
 „ চলচ্চিত্রে দৃষ্টরচন রীতি ৩৭
 „ ছবির সাফল্যের একটি কারণ „
 „ চলচ্চিত্রের আলোক-চিত্রকর (Cameraman) „

| | | | |
|--|----|------------------------------------|----|
| ক্যামেরাম্যানের কাজ | ৩৭ | রঙ্গমঞ্চ ও চলচ্চিত্রের রূপসজ্জা | ৫১ |
| দৃশ্য সংরচন | ৩৮ | রূপসজ্জা ও লোনচ্যানী | ৫২ |
| দর্শকের দৃষ্টি আকর্ষণ | ৪০ | বর্ণভেদক পত্রী ও রূপসজ্জা | ৫২ |
| কলা-কৌশল (Technique) | ৪০ | সার্ববর্ণিক পত্রী ও রূপসজ্জা | ৫২ |
| আভ্যন্তরীণ দৃশ্য | ৪০ | রূপসজ্জার সহায়তা | ৫২ |
| বহির্দৃশ্য | ৪১ | রূপসজ্জা বিধি | ৫৩ |
| চিত্রের বিবিধ উপকরণ | ৪১ | চোখের কোল | ৫৩ |
| চলচ্চিত্রের প্রধান শিল্পী | ৪১ | টোলের কোণ | ৫৩ |
| চলচ্চিত্রের ভিতরের কথা | ৪১ | ক্র-সজ্জা | ৫৩ |
| শেষ রক্ষার দায়িত্ব | ৪১ | অগ্নিপালক | ৫৪ |
| কলা নায়ক | ৪১ | হাত পা ও মুখ | ৫৪ |
| চলচ্চিত্রের আসল ছবি ও তার পরিবর্তিত রূপ | ৪১ | বিশেষ ভূমিকার রূপসজ্জা | ৫৪ |
| 'গতিক সাম্য পদ্ধতি' (Dynamic Symmetry) | ৪১ | টাইপ পার্ট | ৫৫ |
| গতির অনুকূল রেখা | ৪১ | কুহু ভূমিকা | ৫৫ |
| মৌসাম্য ও বৈষম্য (Harmony & Discord) | ৪১ | তীত্রালোকসজ্জা | ৫৫ |
| সংযুক্তি (Composition) | ৪২ | মন্দালোকসজ্জা | ৫৬ |
| চলচ্চিত্রের আলোক রহস্য | ৪৩ | চোখের বিভিন্ন রূপ | ৫৬ |
| আলো ছায়ার লীলা চাতুর্য্য | ৪৩ | টোলের ভাষা | ৫৬ |
| দিনের আলোর অস্থিবিধা | ৪৩ | খুঁৎনীর রকম | ৫৭ |
| স্থানালোকের বিখ্যাসঘাতকতা | ৪৩ | বলি রেখা | ৫৭ |
| কৃত্রিম আলোকের স্থিবিধা | ৪৩ | গোফের বিশেষত্ব | ৫৭ |
| পরিচালক ও কৃত্রিম আলো | ৪৩ | দাড়ির দৌড় | ৫৮ |
| কৃত্রিম আলোকে প্রয়োগশালা | ৪৩ | ক্র যুগলের ক্রকুটি | ৫৮ |
| বিভিন্ন আলোকের ভিন্ন ভিন্ন ব্যবহার | ৪৩ | আঘাতের চিহ্ন | ৫৮ |
| ছায়ার প্রয়োজনীয়তা | ৪৪ | কর্ণ পর্ক | ৫৮ |
| ক্যামেরার সংখ্যা বৃদ্ধি | ৪৪ | মস্তকচি | ৫৯ |
| ক্যামেরার দৃষ্টি | ৪৪ | রূপসজ্জার উপকরণ | ৫৯ |
| ব্র্যাপ্ত আলোক | ৪৪ | চলচ্চিত্রে স্বরোদয় | ৬০ |
| সংযুক্ত আলোক | ৪৪ | ছবির মুখে কথা | ৬০ |
| ছায়াধর ছই (Camera booth) | ৪৪ | শব্দকে জন্ম করা | ৬০ |
| যথাস্থানে আলো (Source Light) | ৪৪ | ধরে রাখা ধ্বনিকে পুনঃশব্দায়িত করা | ৬০ |
| আলোক বিশারদ | ৪৪ | শব্দ ধরার ইতিবৃত্ত | ৬১ |
| আলোক ব্যবস্থা | ৪৪ | কণ্ঠধরের শক্তি | ৬২ |
| ছায়ালেখ্য (Silhouette) | ৪৪ | টেলিফোন ও টেলিভিশন | ৬২ |
| আলো ছায়ার তারতম্য | ৪৪ | রেডিয়ে | ৬২ |
| ঘনত্ব ও ঘের (Depth & roundness) | ৪৪ | টেলি ফটোগ্রাফী | ৬২ |
| ভিতরের গভীরতা | ৪৪ | ফনো ফিল্ম | ৬২ |
| নায়ক-প্রধান ও নায়ক-নির্কির্শেব চিত্র | ৪৪ | স্বর-চিত্র চক্র | ৬২ |
| 'ষ্টার' চিত্র ও পক্ষপাতি আলো | ৪৪ | প্রথম সম্পূর্ণ স্বাক চিত্র | ৬২ |
| অলষ্টার চিত্র ও নিরপেক্ষ আলো | ৪৪ | সর্ব সংবাদ-চিত্র | ৬২ |
| চিত্রের ভাবানুকূল আলোকপাত | ৪৪ | শব্দ পরিচালক | ৬২ |
| স্থানালোক আয়ত্তের কৌশল | ৪৪ | প্রধান স্বরধর যন্ত্র | ৬২ |
| জালিপর্দার ব্যবহার | ৪৪ | শব্দ-গ্রহণ তত্ত্বাবধায়ক | ৬২ |
| প্রতিফলনক (Reflector) | ৪৪ | মাইক্রোফোন | ৬২ |
| রাত্রের চিত্র | ৪৪ | শব্দ-রথ (Sound Truck) | ৬২ |
| আলোক সমস্তা | ৪৪ | স্বরধর যন্ত্র | ৬২ |
| চলচ্চিত্রে রূপ সজ্জা | ৪৪ | শব্দ বর্জনী | ৬২ |
| রূপসজ্জার প্রয়োজনীয়তা | ৪৪ | | ৬২ |

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| শব্দ প্রেরণী | ৬৪ | চিত্রনাট্য রচনা | ৮৯ |
| শব্দ রেখা | ৬৫ | ছায়াধর যন্ত্রের বিভিন্ন দূরত্বের সাতটি | ৯০ |
| বিভিন্ন প্রতিষ্ঠানের বিশেষজ্ঞ | ৬৬ | ভিন্ন ভিন্ন অবস্থান | ৯০ |
| শব্দ পত্রী | ৬৭ | চিত্রনাট্যে তার ব্যবহার | ৯২ |
| শব্দ গ্রহণের বিবিধ পদ্ধতি | ৬৮ | চলচ্চিত্র বিষয়ক কয়েকটি বিশেষ সংজ্ঞা | ৯৩ |
| মুখর ছায়া চিত্র | ৬৯ | চিত্র পরিচয় | ৯৭ |
| সিনক্রোনাইজেশান | ৭০ | চিত্রনাট্যের ভাষা সঙ্গীত ও স্থর | ৯৮ |
| শব্দের মাত্রা | ৭১ | চলচ্চিত্রে ইতর প্রাণীর অস্তিত্ব | ৯৮ |
| শব্দের দূরত্ব | ৭২ | ইতর প্রাণীদের শিক্ষা দেওয়া | ৯৯ |
| সবাক্চিহ্নের পটভূমিকা | ৭৩ | চলচ্চিত্রের জন্ত ইতর প্রাণী নির্বাচন | ১০১ |
| শব্দ স্পন্দনের পার্থক্য | ৭৪ | অরণ্য-চিত্রে বস্তু জড় | ১০২ |
| শব্দ গ্রহণের প্রভেদ | ৭৫ | হিংস্র পশু পরিচালনা | ১০৩ |
| শব্দ নিয়ন্ত্রণ | ৭৬ | চিত্রে পশু ব্যবহার রীতি | ১০৪ |
| মিশ্রণ | ৭৭ | পশু ব্যবহারের প্রয়োজনীয়তা | ১০৫ |
| শব্দ যোজনা | ৭৮ | চলচ্চিত্রে অস্তিত্ব প্রমাণ | ১০৬ |
| সবাক্চিহ্ন সম্পাদনা | ৭৯ | পরিচালক ও অভিনয় | ১০৭ |
| চিত্র নাট্য | ৮০ | পরিচালক ও অভিনেতৃগণ | ১০৮ |
| বিভিন্ন শ্রেণীর চলচ্চিত্র | ৮১ | রঙ্গমঞ্চের অভিজ্ঞতা | ১০৯ |
| চিত্র প্রযুক্তি (montage) | ৮২ | চলচ্চিত্রে অভিনয় রীতি | ১১০ |
| চলচ্চিত্র সংগঠন (Cine Organisation) | ৮৩ | অতি অভিনয় | ১১১ |
| পরিচালক ও চিত্রনাট্য | ৮৪ | অঙ্গভঙ্গী | ১১২ |
| পরিচালকের কাব্য | ৮৫ | কণ্ঠস্বর ও উচ্চারণ | ১১৩ |
| চিত্রনাট্য রচনার সহজ উপায় | ৮৬ | ভাবপ্রকাশের উপায় | ১১৪ |
| চিত্র নক্সা | ৮৭ | ভাব পরিবর্তন | ১১৫ |
| পরিচালকের স্বাধীনতা | ৮৮ | চোখের পরীক্ষা | ১১৬ |
| চিত্রনাট্য নির্বাচন | ৮৯ | চিত্রাভিনেতৃর যোগ্যতা | ১১৭ |
| গল্পের রূপান্তর | ৯০ | ক্যামেরা ও অভিনয় | ১১৮ |
| পরিচালক ও সাহিত্যিক | ৯১ | চিত্রাভিনেতৃর কর্তব্য | ১১৯ |
| আলোকচিত্র ও পরিচালক | ৯২ | পরিচালকের দায়িত্ব | ১২০ |
| সাহিত্যিক ও চিত্র পরিচালনা | ৯৩ | ইঙ্গিতাভিনয় | ১২১ |
| পরিচালক ও অভিনয় দক্ষতা | ৯৪ | স্থ-অভিনয়ের পথ | ১২২ |
| অসাহিত্যিক পরিচালক | ৯৫ | ভাবধারণ | ১২৩ |
| পরিচালক ও চিত্রবোধ | ৯৬ | অভিনয় কাল | ১২৪ |
| চিত্রনাট্যের রূপ | ৯৭ | পরিচালকের স্বাধীনতা | ১২৫ |
| মুক্ চিত্র নাট্য | ৯৮ | ভূমিকা ও অভিনেতা | ১২৬ |
| মুখর চিত্র নাট্যে আলাপ কথোপকথন ও বাকচাতুর্য | ৯৯ | অভিনয় পদ্ধতি | ১২৭ |
| গল্পের পারস্পর্য | ১০০ | চলচ্চিত্রাভিনয়ের বিধিনিয়ম | ১২৮ |
| মুখর চলচ্চিত্রের গল্প গঠন | ১০১ | সেকালের ও একালের অভিনয় | ১২৯ |
| ও চিত্রনাট্য রচনা | ১০২ | চলচ্চিত্রের দৃশ্য পট | ১৩০ |
| এসিদ্ধ গল্পের চিত্রনাট্য রচনা | ১০৩ | পৃথিবী ও প্রয়োগশালা | ১৩১ |
| চিত্রনাট্যে গল্পের পট | ১০৪ | প্রকৃতি ও মানুষ | ১৩২ |
| গল্পকে ছবিতে লেখা | ১০৫ | আসল ও নকল | ১৩৩ |
| ছবিতে মনস্তত্ত্ব ব্যঞ্জনা | ১০৬ | বিশ্বকর্মা ও মরদানব | ১৩৪ |
| কথা ও ঘটনা | ১০৭ | পরিচালকের ভূমিকা | ১৩৫ |
| চিত্রের বিশ্বজনীন আবেদন | ১০৮ | চিত্র ও দৃশ্যপট | ১৩৬ |
| সর্বাস্বরূপী মানবতা | ১০৯ | আত্মসত্ত্বীয় দৃশ্যপট | ১৩৭ |
| গল্পের ভিত্তি (Theme) | ১১০ | বহিদৃশ্য পট | ১৩৮ |
| গল্প সংগঠন | ১১১ | ক্যামেরার দৃষ্টিকে প্রত্যক্ষ | ১৩৯ |

| | | | |
|---|-----|-------------------------------|-----|
| চলচ্চিত্রের চাতুরী (Camera Tricks) | | শিল্পকলা বিভাগ | ১৩৫ |
| ক্যামেরার কারচুপি | ১২১ | দর্জি বিভাগ | " |
| নায়ক অদৃশ্য | " | অলঙ্কার বিভাগ | " |
| সহসা রূপান্তর | ১২২ | ক্যামারশালা | " |
| জড়ে ঞাণ সঞ্চার | " | কুমারশালা | " |
| ছিন্নাঙ্গ জোড়া দেওয়া | " | মুদ্রণ বিভাগ | " |
| নকল মানুষ | ১২৩ | আলোকচিত্র বিভাগ | " |
| বিশতলার উপর থেকে পড়া | " | এচার বিভাগ | " |
| অচলের চলা | ১২৩ | আলোক বিভাগ | " |
| সময় জয় | ১২৪ | শব্দ বিভাগ | " |
| ভুতুড়ে কাণ্ড | " | সঙ্গীত বিভাগ | " |
| রমায়নাগার | ১২৫ | নাট্যশালা | " |
| পরিষ্কৃটনে পরিবর্তন | " | নৃত্যশালা | " |
| জলের ভিতরের চিত্র | " | চিত্রশালা | " |
| ছায়াপত্রীর বিপরীত ব্যবহার | ১২৬ | কৃত্রিম দৃশ্য | ১৩৬ |
| বিদ্যুৎবেগে ছুটছুটি | ১২৬ | গ্রন্থাগার | " |
| রেল ও মোটর কলিগন্ প্রভৃতি | ১২৭ | অমূল্যনাগার | " |
| লৌহদণ্ড বৈকিয়ে ফেলা | " | মিউজিয়াম | " |
| নিরাপদে আপদসঙ্কুল অভিনয় | ১২৮ | চিড়িয়াখানা | " |
| | ১২৮ | প্রদর্শনী | " |
| | ১২৯ | অগ্নি বারণ | " |
| | " | বুধ মণ্ডল | " |
| | " | | |
| | " | চলচ্চিত্রে বর্ণবিন্যাস | |
| | " | (Coloured Film) | ১৩৭ |
| | " | বর্ণ কি ? | " |
| | ১৩০ | প্রধান তিনটি রং | " |
| | " | বিভিন্ন বর্ণের উৎপত্তি | " |
| | " | দর্শনোন্মত্তের সারবিক শৃঙ্খলা | ১৩৮ |
| | " | ত্রিবর্ণ পদ্ধতি | " |
| | ১৩১ | যৌগিক পদ্ধতি | " |
| | " | ব্যবচ্ছেদক পদ্ধতি | " |
| | " | প্রথম রঙীন ছবি | " |
| | " | প্যাথের কালার | " |
| | " | টেক্সিল এসেস | " |
| | ১৩২ | ফাইনেমা কালার | ১৩৯ |
| | " | কোডাক্রোম | " |
| | " | সাক্ষরিক পত্রী | " |
| | ১৩৩ | ক্রীমা রঙীন চিত্র | " |
| | " | টেকনিকালার (বর্ণকলা) | " |
| | " | বহুবর্ণ চিত্র পদ্ধতি | " |
| | " | রামধনু পত্রী | " |
| | " | | |
| | " | সেন্সর (Censor) | ১৪০ |
| | ১৩৪ | চিত্র শাসক সমিতি | " |
| | ১৩৫ | সমিতির উপদ্রব | " |
| | ১৩৬ | শাসনে বেজাচার | " |
| | " | শাসকের কোপদৃষ্টি | " |
| | " | শাসক সমিতির বিচার | ১৪১ |
| চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালা (Studio) | | | |
| প্রথম টুডিও | | | |
| মূলী মঞ্চ | | | |
| ছাদের উপর ছবি তোলা | | | |
| প্রয়োগশালার প্রবেশদ্বার | | | |
| প্রয়োগশালার প্রেরণ | | | |
| প্রয়োগশালার অভ্যন্তরে | | | |
| অন্ধরের দৃশ্য | | | |
| লবনের দৃশ্য | | | |
| হালধাদা | | | |

| | | | |
|---------------------------|-----|--------------------------------|-----------|
| চলচ্চিত্রে শিশু অভিনেতৃ | ১৪১ | সঙ্গতি (Tempo) | ১৪৪ |
| বব্ | " | কুইক্ টেম্পো | " |
| জ্যাকি কুগান | " | স্লো টেম্পো | " |
| জ্যাকি কুপার | " | অদৃশ্য লোকের চলচ্চিত্র | |
| বেবি পেগী | " | (Taking of Invisibles) | ১৪৫ |
| আওয়ার গ্যাং | " | চলচ্চিত্রে অনুবীক্ষণ | " |
| চিত্রে শিশুর ব্যবহার | " | অদৃশ্য জীবলেখ্য | " |
| শিশু পরিচালন | " | মাগরতলের সন্ধান | " |
| চলচ্চিত্র (Cinema) | ১৪২ | আকাশের রহস্য | " |
| চলচ্চিত্রের ভিত্তি | " | সামুদ্রিক ক্যামেরা | " |
| আলোক তুলিকা | " | বৈমানিক ক্যামেরা | " |
| প্রতিকলিত রূপ | " | জলজীবাগার | " |
| ছায়াকৃতি | " | সমুদ্রগর্ভের ছবি | " |
| আলোক প্রতিবিম্ব | " | চিত্রপঞ্জী (Script clerk) | ১৪৬ |
| আলোক বিজ্ঞান | " | ছবির খেই | " |
| ছায়াধর যন্ত্র (Camera) | ১৪৩ | টুকি-টাকি হিসাব | " |
| চলচ্চিত্রের ক্যামেরা | " | গুটি নাটির খবর | " |
| ছায়াপত্রী | " | পোষাক পরিচ্ছদের ইদিশ্ | " |
| পত্রী কৌটা | " | সময়ের সঠিক নির্দেশ | " |
| মণিমুকুর | " | আগম নিগমের নিক্তি | " |
| ঢাকনা | " | সদর অন্তরের সন্ধান | " |
| ছবি তোলা (Shooting) | ১৪৩ | অভিনেতৃবর্গের আদমহুমারী | " |
| লাইট | " | দৃশ্যভিনয়ের তালিকা | " |
| ফোকাস | " | পত্রী পরিমাপ | " |
| শেড্ | " | চিত্রে সংখ্যা | " |
| কোনাচ্ | " | সম্পাদন (Editing) | ১৪৭ |
| বাক্ | " | চিত্রে সম্পাদনের স্তর | " |
| পানসে-ছবি | " | সম্পাদনার লক্ষ্য | " |
| সামনে আলো | " | সম্পাদন বিধি | " |
| পিছনে আলো | " | পরিবর্তন | ১৪৭ |
| উপরে আলো | " | পরিবর্তন | " |
| পাশে আলো | " | অদলবদল | " |
| ক্যামেরার আসন | " | কাটছাঁট | " |
| টিল্টিং | ১৪৪ | জোড়াতাড়ি | " |
| পারস্পর্য (Continuity) | ১৪৪ | রংচং | " |
| গতির পারস্পর্য | " | পরিভাষা (Technical Terms) | ১৪৮ |
| ঘটনার পারস্পর্য | " | চলচ্চিত্র সংক্রান্ত বাবস্তায় | ১৪৮-৫ : |
| | " | বিশেষার্থ বাচক ইংরাজীশব্দের | " |
| | " | বাঙলা পরিভাষা | " |
| | " | চলচ্চিত্র সম্বন্ধীয় গ্রন্থাদি | মুদ্রপত্র |



চলচ্চিত্রের প্রসিদ্ধ অভিনেতৃগণ

বাম হইতে ডাইন—পিছন সারিতে.—ডোরোথী গিশ, সীনা ওয়েন্, ও নবম: টালনাঙ্ক । মধ্যর সারিতে—ববি হার্ড,
হারি এটকিন্স, সার হার্ডাট ট্রী, ওয়েনম্‌ব এবং উইলফ্রেড লুকাস । উপবিষ্ট সারিতে,—ডগলাস ফেয়ারব্যান্স,
বেসী লভ, কনষ্টান্স টালনাঙ্ক, কনষ্টান্স কোক্সিয়ার, লিলিয়ান্ গীশ, ফে টিন্ডার এবং ডি. উলফ্ হার্মে । ১



মেরীপিকফোর্ড, ডগ্লাস ফেলব্যাক্স, চার্লিচ্যাপলিন এবং হেনরী ওয়ালপল



‘সালোমে’র ভূমিকায় নাজিমোভা—ছায়ালোকের প্রথম মুহূর্ত

ভূমিকা

ছায়ার মায়া মানুষকে তার সৃষ্টির দিন থেকেই আকর্ষণ ক'রছে ! নিজের বা অন্যের ছায়া প্রথম যেদিন তার চোখে পড়ে, এবং তার রহস্য সে জানতে পারে,—সেদিন যে রকম আনন্দ ও বিস্ময়ে সে অভিভূত হ'য়ে পড়েছিল, আজও ছায়ার মায়া তাকে তেমনিই মুগ্ধ ও পুলকিত করে তোলে !

প্রদীপের আলোয় গৃহপ্রাচীরে প্রতিকলিত ছায়া নিয়ে প্রথম মানব-শিশু বে খেলা শুরু ক'রেছিল, আজকের এই বিংশ শতাব্দীর শিক্ষিত ও সভ্য যুগে নির্বাক ও সবাক চলচ্চিত্র যে তারই সুপরিণত সংস্করণ এ কথা বলাই বাহুল্য । এই চলচ্চিত্রের ক্রমোন্নতির ইতিহাস ঠিক আরব্যোপন্যাসের মতই চিত্তাকর্ষক । যে রকম দ্রুতগতিতে এই সজীব ছবির শিল্প আজ এগিয়ে চলেছে তা যথার্থই বিস্ময়কর ! প্রকৃতপক্ষে ধ'রতে গেলে সবে এই আঠারো বৎসর মাত্র চলচ্চিত্র পৃথিবীতে একটা প্রধান প্রমোদ ব'লে গণ্য হ'য়েছে ! তার আগে রাস্তার ধারে মার্চের স্তম্ভের ছেড়া ময়লা তাঁবুর মধ্যে বা এঁদোপড়া গলির ভিতর ভাঙা পোড়ো বাড়ী, ডোঁনে জলে-ভেজা পর্দার উপরে যে সব সজীব ছবি দেখানো হ'তো, কয়লার গ্যাসের আলোতে তার সঘন স্পন্দন বা অশ্রান্ত কাঁপুনি চোখকে পীড়া দিত !

আজ সব ইন্দ্রভবন তুল্য মনোরম প্রাসাদে সর্বপ্রকার সুবিধা ও আরামের মধ্যে যে সমস্ত সুন্দর ও সুসম্পূর্ণ ছবি প্রতিদিন একাধিকবার অসংখ্য দর্শককে দেখানো হচ্ছে, বিশবছর আগে অনেকে তা' কল্পনাতেও আনতে পারেনি ।

চলচ্চিত্রের প্রথম যুগে যখন রেলগাড়ী চলা, ঘোড়দোড় এবং জাহাজ চলা দেখানোই খুব একটা বাহাদুরী বলে গণ্য হ'তো, সেদিন কেউ স্বপ্নেও ভাবেনি যে এই ছবিই অবিলম্বে নাট্যশালায় প্রবল প্রতিদ্বন্দ্বী হ'য়ে উঠবে । ১৮৯৬ সালে প্রসিদ্ধ ওলিম্পিয়া রঙ্গমঞ্চের প্রমোদ-সচিব স্যার অগাষ্টাস্ হারিস্ সর্বপ্রথম তাঁর নাট্যশালায় রবার্ট পলের উদ্ভাবিত “থিয়েটার গ্রাফ্” যন্ত্রের সাহায্যে চলচ্চিত্র দেখাবার ব্যবস্থা ক'রেছিলেন । কিন্তু পলকে তিনি বলেছিলেন যে “এ তোমার বড় জোর এক মাস চলতে পারে, তাও কেবলমাত্র একটা সম্পূর্ণ নূতন ব্যাপার ব'লে । এই নূতনের মোহটুকু কেটে যাওয়ার সঙ্গে সঙ্গে তোমাকেও পাত্তাড়া গুটোতে হবে ।” পল্ নিজের ও এর উপর খুব বেশী আস্থাভান ছিলেন না । তিনি হারিসের কাছে স্বীকার ক'রেছিলেন যে, তাঁর ‘থিয়েটারগ্রাফ্’ যে কোনোও দিন প্রমোদশালায় অঙ্গ হ'য়ে উঠবে, এ দুরাশা তিনিও কখনো করেন না ।

অথচ, এমনই মজা যে, কিছু দিন পরে লণ্ডনের এই “ওলিম্পিয়া” রঙ্গমঞ্চই বিলাতের সর্বপ্রথম ছবিঘর হ’য়ে উঠেছিল, যেখানে নাট্যাভিনয়ের পরিবর্তে দর্শকদের কেবলমাত্র চলচ্চিত্র দেখিয়েই খুশী করা হ’তো! হিসাব মতো ধরতে গেলে, চলচ্চিত্রের ইতিহাসে প্রথম ছবির ভাষায় গল্পকে জীবন্ত ক’রে তোলেন ওই রবার্ট পল। তাঁর “The Soldier’s Courtship” বা “সৈনিকের পূর্বরাগ” ছবিখানিই প্রথম চিত্রনাট্য। আলহাঙ্গ! থিয়েটারের ছাদের উপর পলই সর্বপ্রথম এই ছবিখানির প্রয়োজন করেন এবং আলহাঙ্গ! থিয়েটারের রঙ্গমঞ্চেই সে ছবিখানি সর্বপ্রথম দেখানো হ’য়েছিল। আজ এ কথা শুনে হয়ত’ অনেকের কাছেই আশ্চর্য্য বলে মনে হবে যে, এই রবার্ট পলের ছবিই সেদিন আমেরিকার ছবিঘরেরও একমাত্র সম্বল ছিল। পৃথিবীর সকল দেশের ছবির বাজার আজ যেমন মার্কিনেরা দখল ক’রে ব’সেছে, সেদিন রবার্ট পলই ছিল এই চিত্র-রাজ্যের এক মাত্র অধীশ্বর! কিন্তু ১৯১৪ সালে যুরোপে যখন কুরুক্ষেত্র মহাযুদ্ধ সূত্র হ’লো, তখন যুরোপ ছবিঘর ছেড়ে রণস্থলে এসে দাঁড়ালো এবং সেই অবকাশে আমেরিকা ধীরে ধীরে ছবির রাজ্যে তার একচ্ছত্র আধিপত্য বিস্তার ক’রে ফেললে।

তখনকার দিনে যারা রঙ্গালয়ের প্রধান অভিনেতা ও অভিনেত্রী ছিলেন, তাঁরা ক্যামেরার সামনে অভিনয় ক’রতে, স্বণাবোধ ক’রতেন। পটে নামাটা তাঁদের কাছে ছিল অত্যন্ত অবজ্ঞেয় ব্যাপার। অভাবের তাড়নায় বা অতিরিক্ত অর্থলোভে যারা ছবির কাজে যোগ দিতেন তাঁরা ছবিতে নামার লজ্জাটুকু এড়াবার জন্য নিজেদের আসল নাম গোপন ক’রে বেনামীতে অবতীর্ণ হ’তেন। ছবিওয়ালারাও সেজন্য কিছুমাত্র আপত্তি ক’রতো না, কারণ “ষ্টার” বলে ছবির আকাশে ওঠতে কিছুক্ষণ দেখানি বলে, ছবির অভিনেতা অভিনেত্রীর নামের কোনো মূল্যই ছিল না সেকালে!

গাই, যে অভিনেতা একখানি ছবিতে নায়কের ভূমিকায় নেমেছিলেন, অল্প ছবিতে তিনিই হয়ত আবার সামান্য একটি ভূতা সেজেও নামতেন! একজন লোকই অনেক সময় একাধিক ভূমিকাও গ্রহণ করতেন এই ছবির কাজে। সে যুগে শ্রীমতী মেরী পিক্‌ফোর্ড এবং লুইস ব্রুনো তাঁদের তরুণ বয়সে একই ছবিতে বালিকা ও বৃদ্ধা উভয় ভূমিকাতেই প্রয়োজনমত অভিনয় ক’রেছেন। সেই সময় অর্থের প্রলোভনে যারা ছবিতে অভিনেতা অভিনেত্রীর কাজ নিয়েছিলেন, তাঁরা নিতান্ত অনিচ্ছার সঙ্গেই এ কাজ ক’রতেন। চলচ্চিত্রে নামার ফলে যে তাঁদের ভবিষ্যৎ কতখানি উজ্জ্বল হ’য়ে উঠতে পারে, তার কোনো ধারণাই তাঁদের ছিল না সেদিন। এমন কি শ্রীযুক্ত ডেভিড ওয়ার্ক গ্রিফিথ্, যিনি আজ চিত্রজগতের প্রথম প্রতিভাবান প্রয়োগ-শিল্পী বলে প্রসিদ্ধি লাভ করেছেন, তিনিও সেদিন এই চলচ্চিত্রের সম্বন্ধে খুব বেশী আস্থাবান ছিলেন না। রঙ্গমঞ্চ ছেড়ে তিনি যেদিন চিত্রলোকে এলেন সেদিনও এর উপর তাঁর কিছুমাত্র শ্রদ্ধা ছিল না; অথচ, চলচ্চিত্রের সর্বাঙ্গীন উন্নতি যদি কারুর দ্বারা হয়ে থাকে, সজীব ছবির মর্যাদা ও আদর যদি কেউ বাড়িয়ে থাকে, তবে সে এই চিত্র-জগতের প্রথম প্রতিভাবান প্রয়োগ-শিল্পী ডি, ডব্লিউ, - গ্রিফিথ্! কোনো এক সময়ে গ্রিফিথের পত্নী ও তিনি দু’জনে ব’সে ঘণ্টার পর ঘণ্টা

ধ'রে ভেবেচেন, আর অনেক তর্ক-বিতর্ক ও আলোচনা করেছেন এই নিয়ে যে,—গ্রিফিথ্ ছবির কাজ ছেড়ে দিয়ে সপ্তাহে চল্লিশ ডলার বা ১২০৭ টাকা বেতনে একটি নাট্য সম্প্রদায়ে চাকরি নেবেন কি না? সে সময় সপত্নী গ্রিফিথ্ ছবির কাজে সপ্তাহে পাঁচ ডলার বা পনেরো টাকা মাত্র উপার্জন ক'রতেন, তাও, ক্যামেরার সামনে যে দিন নামতেন কেবল সেইদিনই বেতন পেতেন। কাজ না থাকলে কিছুই পেতেন না। গ্রিফিথ্ ছবির জন্ত রাত্রে বসে গল্প লিখতেন। এই অতিরিক্ত কাজের জন্ত তিনি বা পেতেন, তার সঙ্গে তাঁদের স্বামী-স্ত্রীর দৈনিক উপার্জন পাঁচ ডলার যোগ দিলেও সপ্তাহে চল্লিশ ডলার আয় হ'ত না।

গ্রিফিথ্ সেদিন তাঁর স্ত্রীকে সংশয়-আকুলকণ্ঠে বলেছিলেন—“ওগো দেখো, এই ছবির ব্যাপারটা যদি টিঁকে যায়, আর এটা যদি সত্যিই শেষ পর্যন্ত একটা কিছু হয়ে দাঁড়ায়—এমনতর ভরসা আমাদের কেউ যদি দিতে পারে,—তাহ'লে আমরা আরও কিছুদিন এটা নিয়ে পড়ে থাকতে রাজি আছি।”

অত বড় যে প্রয়োগ-শিল্পী গ্রিফিথ্, চলচ্চিত্র সম্বন্ধে তাঁর ধারণাও এই রকম ছিল একদিন। শ্রীমতী গ্রিফিথ্ তাঁদের অল্প আয়েই সন্তুষ্ট ছিলেন ব'লে এবং তাঁর স্বামী একদিন প্রয়োগকর্তার আসন অধিকার করবেনই, এই রকম একটা দৃঢ় বিশ্বাস তাঁর মনে ছিল ব'লেই গ্রিফিথ্কে তিনি ছবি ছেড়ে রঙ্গমঞ্চে ফিরে যেতে দেন নি। শ্রীমতী গ্রিফিথ্ এজন্ত পৃথিবীর সমস্ত চিত্র-প্রিয়দের সক্রিয় ধন্যবাদে পাত্রী। তিনি যদি গ্রিফিথ্কে চিত্রলোকে না ধ'রে রাখতেন, তাহ'লে চলচ্চিত্রের ইতিহাস আজ হয়ত' অন্য রকম হ'তো।

ইতিহাসের এই ব্যাপারটা বিশেষ ভাবে লক্ষ্য করবার মতো যে, যারাই এর ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে একান্ত সন্দিহান ছিলেন, তাঁরাই এর বিরাট ভবিষ্যৎ গড়ে তুলেছেন। মেরী পিকফোর্ড, যিনি আজ বিশ্বের প্রেয়সী (World's sweet-heart) ব'লে পরিগণিতা, গ্রিফিথ্‌ই তাঁকে প্রথমে ছবিতে নিয়েছিলেন,—সপ্তাহে মাত্র ২৫ ডলার বেতনে! মেরী তাইতেই সন্তুষ্ট ছিল এবং কখনো ভাবেনি যে, তার ভবিষ্যৎ এর চেয়েও বেশী কিছু জমা হ'তে পারে।

গ্রিফিথ্ প্রথম যখন ‘দু’ রীল’ ছবি তুলবেন ঠিক করেছিলেন, তখন সবাই তাঁকে ব'লেছিল ...পাগল! কারণ সে সময় এক রীল ফিল্ম অর্থাৎ হাজার ফুটের বেশী ছবি কোনো ছবিষয়ের কর্তারা নিতো না। তাই গ্রিফিথ্ দু' হাজার ফুটের একখানা ছবি ক'রছে শুনে সবাই ভেবেছিল গ্রিফিথ্‌র মাথা খারাপ হ'য়ে গেছে! কিন্তু গ্রিফিথ্ কারুর কথা না শুনে হাজার হাজার ক'রে দু' রীলে টেনিসনের অমর প্রেমগাথা “এনক আর্ডেন” ছবিতে রূপান্তরিত ক'রলেন! ছবিষয়ের মালিকরা এই দু'রীল ছবি নিতে চাইলে না। শেষে তাদের সঙ্গে গ্রিফিথ্‌র এই সর্ভে রফা হ'লো যে,—এক সপ্তাহকে দু' ভাগ ক'রে নিয়ে প্রথম তিন দিন এক রীল দেখানো হবে, তার পরের তিন দিন আর এক রীল দেখানো হবে। কিন্তু, প্রথম রীল দেখেই দর্শকেরা সেইদিনই দ্বিতীয় রীল দেখবার জন্ত এমন আগ্রহে উদ্ভূত হ'য়ে চীৎকার শুরু

করলে যে, কতৃপক্ষ বাধ্য হ'য়ে এক দিনেই একসঙ্গে দু'রীল ছবি দেখাতে বাধ্য হলেন। এই ঘটনা গ্রিফিথ্কে আরও বড় ছবি তুলতে সাহস দিলে। হাজার ফুটের মধ্যে গল্প শেষ ক'রতে হচ্ছিল ব'লে তাঁর হাত-পা যেন বাঁধা ছিল, প্রাণথুলে তিনি একখানা ভালো ছবিতে হাত দিতে সাহস করতেন না। এবার তাঁর ভয় ভেঙ্গে গেলো। তিনি আস্তে আস্তে ছবির রীল বাড়াতে শুরু করে দিলেন।

আজকের দিনে যে কোনো চলচ্চিত্রের ষ্টুডিওতেই একখানি বড় ছবির ছ'সাত হাজার ফুট অর্থাৎ ছ' সাত রীল স্বেফ্ কেটেকুটে বাদই দেওয়া হ'চ্ছে! এবং বড় বড় নাটক বা উপন্যাস দেখানো হ'চ্ছে বারো-চৌদ্দ রীল পর্য্যন্ত! কিন্তু, সেদিন এ সম্ভাবনা কেউ কল্পনাও ক'রতে পারে নি! ছবিতে যারা নায়ক নায়িকা সাজে, তাদের যে দর্শকেরা ভালোবাসে এবং তাদের সম্বন্ধে অনেক কিছু জানতে চায়, তাদের নামধামের সঙ্গে তারা যে পরিচিত হ'তে ইচ্ছা ক'রে, এ ধারণাও সেদিন কারুর মাথায় আসেনি। নায়ক নায়িকার ছবির যে একটা বিশেষ আকর্ষণ আছে, এ কথাটাও কারুর একবার মনেও হয়নি। Florence Turner এর মত সুদক্ষা অভিনেত্রীও সে যুগে সাধারণের কাছে পরিচিত হ'য়ে ছিলেন শুধু একজন অনামিকা চিত্র-নটী রূপে! কিন্তু,—এ ক্ষেত্রেও শেষে দর্শকেরা ছবিওয়ালাদের বাধ্য করেছিলেন তাদের নায়ক নায়িকাদের পরিচয় প্রকাশ করতে। চলচ্চিত্রের ব্যবসায়ে যে সব মহাজনের টাকা খাটছিল, তারা যেই বুঝতে পারলে যে, দর্শকদের প্রিয় অভিনেতা অভিনেত্রীদের পরিচয় চিত্র-সম্পর্কে গোপন না রেখে যদি প্রকাশ ক'রে লিখে, ছবিখানি প্রচারের জন্ত বিজ্ঞাপন দেওয়া হয়, তাহ'লে দর্শকের ভীড় বেশী হ'তে পারে এবং অর্থাগমের সম্ভাবনাও প্রচুর,—তখন থেকে তারা নায়ক নায়িকা এবং অন্যান্য প্রধান ভূমিকার অভিনেতাবর্গের নাম প্রচার করতে শুরু ক'রে দিল। এই থেকেই ক্রমে “ষ্টার” সৃষ্ট হ'য়েছে! শ্রীমতী গ্রিফিথ্ তাঁর “When the Movies were young” গ্রন্থে লিখেছেন যে, একদিন সকালে তিনি দেখলেন যে তাঁর স্বামী যেন অত্যন্ত চিন্তাকাতর হ'য়ে পড়েছেন। স্বামীকে তাঁর এই একান্ত কাতর হ'য়ে পড়ার কারণ কি জিজ্ঞাসা করায় গ্রিফিথ্ বললে—“শুনবে? মেরী পিকফোর্ডের নামে আজ সকালে পশ্চিমীজ্ঞান ভ্রমের পশ্চিমখানা চিঠি এসেছে!” তিনি স্বামীকে জিজ্ঞাসা করলেন “মেরীকে এ কথা বলেছো কি?” গ্রিফিথ্ গম্ভীরভাবে উত্তর দিলেন—“না, আমি ইচ্ছা করি না যে মাইনে বাড়িয়ে দেবার জন্ত সে এসে আমাকে বিরক্ত করুক।”

কিন্তু, আজকের দিনে চিত্রলোকের কোনো প্রধান নট নটী যদি প্রতিদিন মাত্র পশ্চিমখানি পত্র পায়, তাহ'লে প্রমাণ হ'য়ে যায় যে, জনসাধারণের কাছে আর তিনি প্রিয় নন! দর্শকের মনের উপর আর তিনি প্রভাব বিস্তার করতে পারেন না! কারণ, আজকাল চিত্রলোকের নামজাদা প্রত্যেক নট নটীর প্রতিদিন গাড়ী করে বস্তা-বোঝাই চিঠি আসে!

রঙ্গজগতে একজন শ্রেষ্ঠ অভিনেতা হয়ত কুড়ি তিরিশ চল্লিশ বছর, এমন কি আজীবনই তাঁর সিংহাসন অধিকার ক'রে থাকতে পারেন, কিন্তু চিত্রজগতের গতি অতি বিচিত্র। এখানে যিনি যত বড় শিল্পী ও যত বড় রূপদক্ষ অভিনেতাই হোন না কেন—বড় জোর সাত আট বছরের বেশী তিনি আর সাধারণের কাছে আমোল পান না। অবশ্য দু' একজন চিত্র-

নট বা নটী এমন আছেন যারা সাত আট বছর কেন, দশ বিশ বছর ধরে দর্শকদের মনোরঞ্জন ক'রেছেন ; কিন্তু তাঁদের সংখ্যা খুবই কম !

সজীব চিত্রের সজীবতা ও নবীনতা চির অক্ষুণ্ণ রাখবার জন্ত শুধু যে নিত্য নূতন ছবি ও নব নব নট নটীরই অভ্যাস হ'চ্ছে এই ছায়ালোকে তাই নয়, নানাদিক দিয়ে এর বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক উন্নতিও দ্রুত সাধিত হ'চ্ছে ! ছবির রীল বাড়ার সঙ্গে সঙ্গে এর রং রূপ সাজ সরঞ্জাম দৃশ্য ঘটনা আবহ গন্ধ এবং গন্ধ বলার ধরণও ক্রমাগত বদলে যাচ্ছে ! ছবিতে এখন বর্ণবিত্যাস হয়েছে, রূপ আজ আকার ধারণ করতে যাচ্ছে এবং কথা কহিতে শুরু ক'রেছে ।

গোড়ার কথা

চলচ্চিত্রের উদ্ভাবনা তার উন্নতি পরিণতি ও ব্যাপ্তি সম্বন্ধে আলোচনা কর'তে গেলে তিনটি দিক থেকে এর বিচার করা দরকার। প্রথম ব্যবসায়ের দিক, দ্বিতীয়—বৈজ্ঞানিক দিক, তৃতীয়—সৌন্দর্য্যের দিক।

প্রথম ব্যবসায়ের দিক বললুম এই জন্ত যে, এই ব্যবসা লাভজনক হতে পারে বোঝা গেছে। বলাই এর আজ এতখানি উন্নতি সম্ভব হয়েছে। যদিও চলচ্চিত্রের জন্ম ও শৈশব-কালের ইতিহাস কেবল ব্যর্থতা ও বিফলতার করুণকাহিনী, তবু, দূরদৃষ্টিসম্পন্ন ব্যবসায়ীদের চক্ষে এর উজ্জ্বলভবিষ্যৎ স্পষ্ট হ'য়ে উঠেছিল।

প্রকৃতপক্ষে ধরতে গেলে এডিসনই ১৮৮৭ সালে সর্ব-প্রথম চলচ্চিত্রের চাকা ঘুরিয়ে দেখিয়েছিলেন যে এর দ্বারা কিছু কাজ হলেও হ'তে পারে। 'ফনোগ্রাফ' যন্ত্রটি সুসম্পূর্ণ ক'রে তোলবার পরই তাঁর খেয়াল হ'য়েছিল যে শব্দকে শুধু শ্রবণেন্দ্রিয়র সীমার মধ্যে আবদ্ধ না রেখে তাকে সঙ্গে সঙ্গে দর্শনেন্দ্রিয়েরও গোচর করা যেতে পারে এমন কোনো যন্ত্র উদ্ভাবন করা যায় কিনা! অথচ, আজ এমনি রহস্য যে, সেই শব্দকে সচিত্র করে তোলবার উদ্দেশ্যে এডিসনের উদ্ভাবিত চলচ্চিত্রেরই চরম লক্ষ্য হয়েছে—ঠিক তার বিপরীত! অর্থাৎ—নীরব চলচ্চিত্রকে কোনোরকমে সরব ক'রে তোলবার চেষ্টা।

এডিসনের প্রথম প্রচেষ্টা হয়েছিল একটি চোঙা বা (Cylinder) বেলনের গায়ে অক্ষবীক্ষণে লক্ষ্যগোচর হয় এমন সব ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র ছবির পাক জড়ানো চিত্রাধার প্রস্তুত করা। ঠিক যেমন ভাবে গোড়ায় ফনোগ্রাফের রেকর্ড তৈরী হ'ত সেই রকম। কিছুদিন পরে 'কলোডিয়ন' থেকে ফিতের মত ফিল্ম তৈরী হ'লো এবং 'সেলুলয়েড' থেকেও ফিল্ম তৈরীর চেষ্টা চলতে লাগলো। শেষে, ১৮৮৯ সালে নাইট্‌স্‌ সেলুলোজ অবলম্বনে ইষ্টম্যান যে কোডাক ফিল্ম তৈরী করলেন এডিসন তারই সাহায্যে প্রথম চলচ্চিত্র দেখালেন। তার নাম হয়েছিল তখন 'কাইনেটোস্কোপ'! এই কাইনেটোস্কোপকেই বর্তমানের সমুদ্র সিনেমা যন্ত্রের জন্মদাতা বলা চলে!

এডিসনের পরীক্ষাগারে কাইনেটোস্কোপের উন্নতির চেষ্টা চলছিল, ক্রমে কাইনেটোস্কোপের ছিদ্রপথে উঁকি মেরে একজন লোকের পক্ষে একসঙ্গে পঞ্চাশকুট পর্যন্ত ছবি দেখা সম্ভব হ'য়ে উঠলো। সে ছবি চলচ্চিত্র বটে, কিন্তু বড্ড বেশী কাঁপুত : মাঝে মাঝে থেমেও



‘সালোমে’র ভূমিকায় পেডাবা—প্রথম বর্গে ৬



মে মারে—চলচ্চিত্রাকাশের প্রথম “ষ্টার” ৫



নত্মা টালমাজ্ ও থিকবর্টি বোশাণ্ড - "দি ইমপার" নাট্যচর্যে ৬



বিশ্বাত প্রযোজক ড, ডব্লিউ। থিকথ্ একাট সানারক দৃশ্যের ছাব ফলছেন
একজন সেনানায়ক তাঁর সঙ্গে থেকে তাকে সাহায্য করছেন। ৭



ডি, ডব্লিউ, থিকথ্, চ্যালি চাপ্লিন্, মেরী পিকফোর্ড্ এবং
ডগ্লাম্ ফ্লোরবান্স্। ৮

যেতো। শোনা যায় চলচ্চিত্রের ইতিহাসে প্রথম ছবি হ'চ্ছে—একজন লোক খুব হাঁচছে : সে লোকটির নাম ফ্রেড্ অট্। তিনি এডিসনের বিজ্ঞানশালায় একজন কর্মী। প্রথম চলচ্চিত্র অভিনেতা হিসাবে ফ্রেড্ অটের নাম চিরস্মরণীয় হ'য়ে থাকবে।

১৮৯৪ খৃঃ অঙ্কে এডিসনের উদ্ভাবিত কাইনেটোস্কোপ্ নিউ ইয়র্কের বাজারে পণ্য সামগ্রীর মত বিক্রয় হ'তে শুরু হ'য়েছিল। বহু শত কাইনেটোস্কোপ্ সৌখীন লোকেরা কিনেছিল। এডিসনের ঐ যন্ত্রে তখন শুধু 'বক্সীং ম্যাচ', নাচের ছবি এবং রংতামাসার চিত্র প্রভৃতি দেখানো হ'ত। কারণ, জীবন্ত বা সজীব ছবি দেখাবার পক্ষে এই সব বিষয় গুলিই ছিল তখন সবিশেষ প্রশস্ত ! কিন্তু মুন্সিল বাধলো ঐ এক একবারে শুধু এক এক জন মাত্র লোক ছিদ্র-পথে চোখ দিয়ে সজীব ছবি দেখবার সুযোগ পাচ্ছে বলে ! কাজেকাজেই চেষ্টা চলতে লাগলো কেমন করে এই চলচ্চিত্র ম্যাজিকলণ্ডনের ছবির মতো পর্দার উপর ফেলে একই সময়ে একসঙ্গে বহুলোকের দৃষ্টিগোচর করা যায় ! এডিসন কিন্তু এ প্রস্তাবটাকে মোটেই আমোল দিলেন না, কারণ, তাঁর মনে হ'লো এরকম করলে কাইনেটোস্কোপ্ আর বেশী বিক্রয় হবেনা। এই ধারণার বশবর্তী হ'য়ে তিনি আমেরিকার বাইরে তাঁর যন্ত্রের 'পেটেন্ট' পর্য্যন্ত নেননি ! ওদিকে যুরোপে এই নিয়ে 'একাধিক লোক পরীক্ষা ক'রছিল যে কেমন ক'রে ম্যাজিকলণ্ডনের মত এই চলচ্চিত্রও পর্দায় ফেলে একসঙ্গে অনেক লোককে দেখানো যায় ! বর্ষকাল পরে—অর্থাৎ ১৮৯৫ খৃঃ অঙ্কে উড্‌ভিল ল্যাথাম নামে একজন লোক সর্বপ্রথমে নিউ ইয়র্কের জনসাধারণকে ম্যাজিকলণ্ডনের মতো এই চলচ্চিত্র পর্দার উপর ফেলে দেখিয়ে বিস্মিত ক'রে দিয়েছিলেন। কিন্তু, তাঁর সে ব্যবস্থার মধ্যে এত বেশী গলদ ছিল যে সেটা সাফল্য অর্জন ক'রতে পারেনি।

এই সময়ে লণ্ডনে রবার্ট পল এবং প্যারিসে লুমীয়েয় ব্রাদার্স এডিসনের কাইনেটোস্কোপকে বায়োস্কোপে পরিণত করে তোলবার চেষ্টা করছিল। পরের বছরেই ওলিম্পিয়া এবং এ্যালহামব্রা থিয়েটারে পল তাঁর চলচ্চিত্র দেখাতে পেরেছিলেন। আজকাল যে যন্ত্রের সাহায্যে চলচ্চিত্র পর্দার উপর গিয়ে পড়ছে, তার জনক হ'চ্ছে টমাস আরমাট্। ১৮৯৫ খৃঃ অঙ্কে সেপ্টেম্বর মাসে জর্জিয়ায় আটলান্টা শহরে যে প্রদর্শনী হয়েছিল সেইখানে প্রথম টমাস্ আরমাটের 'ভাইটাস্কোপ্' যন্ত্র জনসাধারণকে দেখানো হয়। তারপর নিউইয়র্কের বিখ্যাত রঙ্গমঞ্চ ব্রড্‌ওয়েতে দেখান হয় এবং সঙ্গে সঙ্গে সাফল্য গৌরব অর্জন করে। অনতিবিলম্বে আরও একাধিক চলচ্চিত্র প্রদর্শক যন্ত্র আমেরিকার বাজারে দেখা দেয় এবং তার পেটেন্ট-রাইট্ বা উদ্ভাবন-স্বত্ব নিয়ে অনেকগুলি মামলা মকদ্দমাও রুজু হয়। এইসব মামলার নিষ্পত্তি হ'তে বহুবৎসর লেগেছিল, কাজেই চলচ্চিত্রের উন্নতিও দীর্ঘকালের জন্য বাধাগ্রস্ত হ'য়েছিল। যুরোপেও চলচ্চিত্রের উন্নতি ও বিস্তার বিষয় বাধা পেয়েছিল, কারণ, ১৮৯৭ খৃঃ অঙ্কে প্যারিসের একটা মেলায় আগুন লেগে প্রায় ১৮০ জন সম্ভ্রান্ত লোক মারা গেছলো। আর, সে আগুন লাগার কারণ চলচ্চিত্র যন্ত্রেরই দোষ ! উত্তর-য়ুরোপ এই ভীষণ দুর্ঘটনার পর থেকে স্মদীর্ঘকাল আর এই বিপদসঙ্কুল সীনেমা যন্ত্রের কাছেও ঘেঁসেনি।

এডিসনের আমলের সেই পঞ্চাশ ফুট ফিল্ম ক্রমে বাড়াতে বাড়াতে ১৮৯৭ সালে

এগারোহাজার ফুটে এসে দাঁড়িয়ে ছিল। প্রথম দীর্ঘ ছবি বলতে আমেরিকার শ্রীযুক্ত এনক্ রেকটারের প্রদর্শিত করবেট-বনাম-ফিট্জিমন্সের মুষ্টিযুদ্ধের ছবিখানিই উল্লেখ করতে হবে। এই সময়ই ওবেরামার্গোর প্রসিদ্ধ “প্যাশন প্লে” চলচ্চিত্রে তোলা হ’য়েছিল। রিচার্ড হলাম্যান এই ছবিখানি গ্র্যাণ্ড সেন্ট্রাল প্যালেসের ছাদের উপর তুলেছিলেন, কিন্তু ছবির বিজ্ঞাপনে লেখা হ’য়েছিল এখানি ওবেরামার্গোর আসল যে “প্যাশন প্লে” তারই খাটি ছবি! এ ছবিখানি দৈর্ঘ্যে তিন হাজার ফুটের বেশী হয়নি বটে, কিন্তু ধরতে গেলে এইখানিই প্রথম চলচ্চিত্র বা একটি গল্পকে ছবিতে রূপান্তরিত করে দেখিয়েছিল। তবে একথাও ঠিক যে এ ছবি শুধুই গল্পের চিত্র সংস্করণ মাত্র—গল্প নয় মোটে! এবং এ ছবির টাইটেল, সাবটাইটেল প্রভৃতিও ছিল না।

এই সময় আলোক-চিত্রের কিছু উন্নতি হ’তে দেখা গিয়েছিল। ‘ফেড ইন’ বা ক্রমশঃ মিলিয়ে যাওয়া ছবি প্রভৃতি আলোকচিত্র-কৌশল বা আধুনিক ছবিতে খুব বেশীরকম দেখতে পাওয়া যায় তা প্রথম আমদানী করেন প্যারিসের ফরাসী আলোক চিত্রকর জর্জ মেলিজ। তারপর, চলচ্চিত্রে, ‘ম্যাজিক্’ ‘ভোজবাজী’ প্রভৃতি অদ্ভুত ও বিস্ময়কর ব্যাপারও দেখানো সম্ভব হ’য়ে উঠেছিল। চলচ্চিত্রের জন্ম বিশেষ ভাবে ষ্টুডিও নির্মাণ ১৮৯৬ খৃঃঅব্দে মেলিজই প্রথম করেছিলেন। তার ষ্টুডিওতে তোলা অস্বাভাবিক ছবির মধ্যে জুলস্ ভার্নের “চাঁদে বেড়িয়ে আসা” (Trip to the moon) ছবিখানি বিশেষভাবে উল্লেখ-যোগ্য, কারণ ১৯৩০ সালে ফিল্ম সোসাইটি এই ছবিখানি এবং মেলিজের তোলা প্যারিসে প্রদর্শিত আরও অস্বাভাবিক ছবি পুনরুজ্জীবিত করেছিলেন।

ছবি তোলার দিক থেকে এই সব ছোট খাটো উন্নতি সে সময় সম্ভব হ’লেও প্রকৃত চলচ্চিত্র তৈরি হয়েছিল বলা যায় ১৯০৩ সালে। এডুইন এস পোটারের ‘দি গ্রেট ট্রেন রবারী’ (ভীষণ রেল ডাকাতি!) নামে চমকপ্রদ ও উত্তেজনা মূলক বইখানি চিত্রে রূপান্তরিত হবার পর বোঝা গেল যে কেবল মাত্র ছবির দ্বারা গল্প বলা যায়! অথচ এই ছবিখানির দৈর্ঘ্য আটশো ফুটের বেশী নয়। এই ছবিতে নায়িকার অংশ নিয়ে নেমেছিলেন শ্রীমতী মে ম্যারে!

এক হিসাবে ধরতে গেলে চিত্রজগতের প্রথম ‘ষ্টার’ শ্রীমতী মে ম্যারে! এই ছবিখানি আশাতীত সাফল্য লাভ করায় অবিলম্বে এই ধরনের আরও অসংখ্য ছবি যেমন—‘দি গ্রেট ব্যান্ড রবারী’, ‘ট্রাপড্ বান্ধি ব্লাড্ হাউওন্স’, ‘লিঞ্চিং এ্যাট ক্রিপল্ কীক্’ প্রভৃতি তৈরি হ’য়ে গেলো। তারপর কয়েক বৎসরের মধ্যেই এক ‘রীল’ বা হাজার ফুটের ফিল্মে অসংখ্য মেলো-ড্রামা রূপান্তরিত হ’তে লাগলো।

ছবিতে গল্প বলার কায়দাটা মানুষ মাত্রেই কাছে খুব একটা বিস্ময়ের বস্তু বলে মনে হ’তেই ছবি দেখবার জন্ম একটা আগ্রহ ও উৎসাহ জেগে উঠলো সকলের। ইতিপূর্বে শহরের রঙ্গালয় ভাড়া নিয়ে ছবিওয়ালারা দর্শকদের চলচ্চিত্র দেখাতেন, এতদিনে তাঁদের খেয়াল হ’লো—কেবল মাত্র চলচ্চিত্র দেখাবার মতোই একাধিক রঙ্গালয় তৈরী হওয়া প্রয়োজন। সঙ্গে সঙ্গে একাধিক ‘ছবিঘর’ও নির্মাণ হ’য়ে গেল। প্রথম ছবিঘর তৈরী করেন

স্পিটসবার্গের হ্যারি ডেভিস্। এই ‘ছবিঘর’ গুলিকে ‘নিকেলোডিয়ন’ বলে উল্লেখ করা হ’তো। কারণ, সেখানে পাঁচ সেন্টেরও আসন বিক্রয় হ’ত। এদেশে যেমন চার আনায একটি নিকেল সিকি পাওয়া যায়, সে দেশে তেমনি পাঁচসেন্ট মূল্যের নিকেল মুদ্রার প্রচলন আছে। প্রবেশিকার মূল্য এই একটি নিকেল মুদ্রা মাত্র হওয়ায় এই সব ছবিঘরগুলির নাম ‘নিকেলোডিয়ন’! হ্যারি ডেভিস্ একটি নাট্যমঞ্চের মালিক। ১৮০৫ সালে তিনি তাঁর নূতন ‘ছবিঘর’ তৈরি করে প্রথম ছবি দেখান “দি গ্রেট ট্রেন রবারি!” সেদিন এই ছবিরই এমন একটা বিরাট আকর্ষণ ছিল যে আজকের দিনে তা কল্পনাও করা যায়না! ১৯২৯ সালে যখন প্রথম সবাক্ চিত্র দেখানো শুরু হ’লো তখন “সিংডিং ড ফুল” ছবির যে রকম প্রচণ্ড আকর্ষণ দেখা গেছিল, সে যুগে এই আটশো ফুটের ‘ট্রেনরবারি’, চবিধানির আকর্ষণ তার চেয়ে কোনো অংশে’ কম ছিলনা!

হ্যারি ডেভিসের ‘ছবিঘর’ খুব চ’লছে এবং লাভবান হ’চ্ছে দেখে তখন চারিদিকে অসংখ্য ‘ছবিঘর’ তৈরী হ’য়ে উঠলো। বিশেষ ক’রে যে সব অঞ্চলে মজুর ও কারিগরদের বাস সেই অঞ্চলের ‘ছবিঘরে’ লোক একেবারে ভেঙে পড়তো! আজকের দিনে যারা খুব বড় বড় প্রোডিউসার বলে পৃথিবীর সর্বত্র পরিচিত, তাঁদের মধ্যে অনেকেই,—যেমন ‘জুকর’ (Zukor) কার্ল লেমেল্ ‘ carl Laemmle) ফক্স (Fox) মার্কাস লো (Marcus Loew) এঁরা সকলেই প্রথমে ‘ছবিঘর’ করে বহু অর্থ উপার্জন ক’রেছিলেন।

যুরোপে তখন অধিকাংশ প্রদেশেই চলচ্চিত্র দেখানো হ’তো মিউজিক্ বা কম্পার্ট হল, নাট্যমঞ্চ, রঙ্গালয়ে এমন কি বজুতা হল্ ও ইস্কুল বাড়িতেও! ১৯০৩ থেকে ১৯০৯ সাল পর্যন্ত ‘হেল্‌স্ ট্যাম্‌স্’ নামে একটা দল নানাদেশ ঘুরে শহরে শহরে ও গ্রামে গ্রামে দেশভ্রমণের ছরি বা নানাদেশের প্রাকৃতিক দৃশ্য দেখিয়ে বেড়াতো। রেলগাড়ীর কাম্রার মত তৈরী একটি ঘরে তারা এই সব ছবি দেখাত অতি অল্পসংখ্যক দর্শককে। ছবির স্থান বিশেষের প্রয়োজন বুঝে দর্শকদের মনে একটা অমুকুল আবহাওয়া সৃষ্টি করবার উদ্দেশ্যে মাঝে মাঝে সমস্ত গাড়ীখানাই দোলানো হ’তো। এই চেষ্টাকেই বর্তমান যুগের শ্রেষ্ঠ ‘ছবিঘর’ গুলিতে চিত্রোপযোগী পারিপার্শ্বিক অবস্থা ও আবেষ্টন সৃষ্টি করবার প্রথম সূত্রপাত বলা যেতে পারে।

এইসব পাঁচসেন্টের ‘নিকেলোডিয়ন’ ছবিঘর এবং ‘মিউজিক্ হল’, থিয়েটারের প্রেক্ষাগার, হেল্‌স্ ট্যাম্‌স্ প্রভৃতি থেকে ক্রমে উচ্চ অঙ্গের চলচ্চিত্রাগার নির্মিত হ’তে শুরু হলো। সঙ্গে সঙ্গে ভালো ভালো ছবির চাহিদাও বাড়লো। তখন ছবি তোলায় জন্ত বিশেষ বিশেষ কোম্পানী গড়ে উঠলো, তারা মাইনে করা অভিনেতা ও অভিনেত্রী রেখে তাদের দিয়ে খুব উৎকৃষ্ট ও চিত্তাকর্ষক গল্পের ছবি তৈরী করা শুরু করে দিলে। ক্রমে এক ‘রীল’ ছবি থেকে একাধিক রীলের বড় বড় ছবি তোলা হ’তে লাগলো। এই ছবি তোলার বাহাদুরী দেখিয়ে অনেকেই বিশ্ববিখ্যাত হ’য়ে পড়লেন। পূর্বেই বলেছি ডেভিড্ ওয়ার্ক্ গ্রিফীথ্ আগে রঙ্গালয়ের একজন সামান্ত অভিনেতা ছিলেন। ১৯০৮ সালে নিউইয়র্কের আমেরিকান্ বায়োগ্রাফ কোম্পানী তাঁকে ছবির অভিনেতা ও চিত্রনাট্য রচয়িতা হিসাবে নিয়োগ করেন।

সেদিন তাঁরাও জানতেন না যে চলচ্চিত্রজগতে ইনি এমন একটা কিছু কীর্তি করবেন যাতে তাঁর নাম চির-দিনের জন্য অমর হ'য়ে থাকবে।

১৯১১ সাল থেকে ১৯১৪ সালের মধ্যে চলচ্চিত্র আশ্চর্য্যরকম দ্রুত উন্নতিলাভ ক'রেছিল। এই সময়ে যুরোপ থেকে খুব চমকপ্রদ ছবি আসতে শুরু হয়েছিল। আমেরিকার ছবি-ওয়ালাদের মনে সেই সব চিত্রের প্রভাব অত্যন্ত বেশী রকম কাজ করেছিল। ইংল্যান্ডের 'হেপ্‌ওয়ার্থ ফিল্ম কোম্পানী', 'ব্রিটিশ্ এণ্ড কলোনীয়াল্ কাইনেমেটোগ্রাফ কোম্পানী' ও 'লণ্ডন ফিল্ম কোম্পানী' প্রভৃতির তোলা ছবি তখন পৃথিবীর সব দেশে বিশেষভাবে আদৃত হচ্ছিল। ফ্রান্স এই সময় খুব জাঁক-জমক ওয়াল্লা বড় বড় ঐতিহাসিক ঘটনাবলীর চলচ্চিত্র তুলছিল। লুইস্ মার্ক্যাণ্টনের "কুইন্‌ এলিজাবেথ্" ছবিখানি ফ্রান্সের বিজয়গৌরব হ'য়ে উঠেছিল। এই ছবিতে নায়িকার ভূমিকায় ভূবন-বিদিতা শ্রেষ্ঠতম অভিনেত্রী লীমতী সারা বার্গহার্ট্ অবতীর্ণা হয়েছিলেন।

এই ছবি যেখানে যেখানে প্রদর্শিত হ'য়েছিল সেইখানেই এ ছবি নিয়ে একটা যেন মাতামাতি হয়েছিল। দেখতে দেখতে চারিদিকে এ ছবির সাড়া পড়ে গেলো! ১৯১২ সালে নিউ ইয়র্কের ছবিঘরের মালিক এডলফ্‌ জুকর (Adolf Zukor), এডুইন এস, পোর্টার (Edwin S. Porter) ড্যানিয়েল্‌ ফ্রোম্যান (Daniel Frohman) প্রভৃতি একত্রে মিলিত হ'য়ে আমেরিকার দর্শকদের জন্য এই ছবিখানি কিনে নিয়েছিলেন। ইটালি থেকেও এই সময় অতি চমৎকার সব উৎকৃষ্ট ছবি আমদানি হ'তে শুরু হ'য়েছিল। ইটালির এইসব বড় বড় ছবি 'ফিচার্‌ ফিল্ম' বলে বিখ্যাত হয়ে পড়লো। হোমারের 'ওডিসি', 'দি ফল্‌ অফ্‌ ট্রয়' 'ফাউন্ট', 'দি থ্রী মাস্কেটিয়ার' 'দি শ্রাক্‌ অফ্‌ রোম' প্রভৃতি একাধিক ইতালীয় ছবিই এই শ্রেণীর। কিন্তু, ইতালীর সকল ছবির মধ্যে 'ক্যো-ভেডিস্' ছবিখানিকে তখনকার দিনে সর্বশ্রেষ্ঠ বলা যতে পারে। ১৯১৩ সালে এই ছবিখানি আট রীলে আটহাজার ফুটে শেষ হ'য়েছিল। জর্জ্‌ ক্লেইন্‌ এই ছবিখানি আমেরিকার দর্শকদের জন্য কিনে নিয়েছিলেন। ক্যো-ভেডিস্‌ দেখবার পর আমেরিকার চিত্রাধ্যক্ষ ও চিত্র প্রযোজকদের চোখে যেন ঝাঁপা লেগে গেছেলো! কারণ, আমেরিকায় তখনও অত্যন্ত সব খেলো ছবি—যেমন 'লাইফ্‌ অফ্‌ বাফেলো বিল্‌' প্রভৃতি দেখানো হচ্ছিল এবং আমেরিকার দর্শকেরাও তাই মুগ্ধ হ'য়ে দেখছিল। কিন্তু, 'ক্যো-ভেডিস্' ছবিখানি এসে তাদের সব ওলোট-পালট করে দিয়েছিল। ১৯১৪ সালের শেষাংশে গ্রিফিথের বিরাট কীর্তি "বার্থ অফ্‌ এ নেশান" (Birth of a Nation) ছবিখানি সাধারণকে দেখানো হয়েছিল। এ ছবিখানিকে 'ক্যো-ভেডিসের' পাল্টা জবাব বলা চলে।

১৯১৪ সালের পর "বার্থ অফ্‌ এ নেশান্‌" ছাড়া আরও একাধিক শ্রেষ্ঠ ছবিও আমেরিকায় তৈরি হ'য়েছিল। যেমন 'ইন্টলারেস্‌' 'দি টেন্‌ কম্যাণ্ড্‌ মেটেন্‌' 'রবিণহড্‌' 'বেন্‌হুর্‌', 'নোয়াস্‌ আর্ক্‌', 'মেট্রপলিস্‌' প্রভৃতি।

১৯১৪ সালে যুরোপে যে বিরাট যুদ্ধ বাধে তার ফলে সেখানকার চলচ্চিত্র-শিল্প একেবারে বন্ধ হ'য়ে যায়। এই সুযোগে আমেরিকা অগ্রসর হবার পথ পেয়ে চলচ্চিত্র-জগৎ অধিকার



আগে ষ্টুডিওশ্ ও পোলা নেগ্রো । । “নিবন্ধ
স্বপ্ন” চিত্রনাট্য গড়া হয়েছিল । ৯



মিতা নান্দি—“দশঅজ্ঞা”র
দৃশ্যে ১০



“বেন্‌হরে”র ভূমিকায়
রায়ম্ নোভারো ১১



মিঃ এবং মিসেস নেভা।

শত শ্রী নেভা একজন

১৭/১৮/১৯



চার্লস চ্যাপ্লিন ও ভিক্টোয়া স্ট্রিম



এডগার্ জুকব ও রুডলফ্ ভালাটিনো ১৬

ক'রে নিয়েছে এবং আজও সে অধিকার অপ্রতিহত প্রভাবে সে অক্ষুণ্ণ রেখেছে। অবশ্য এ অধিকার অর্জন ও বিস্তার ক'রতে এবং চলচ্চিত্র-ক্ষেত্রে একছত্র হ'য়ে থাকবার যোগ্যতা লাভ ক'রতে আমেরিকাকে নিতান্ত কম সাধনা ক'রতে হয়নি। স্বযোগ অনেকেই এক আধবার পায়; কিন্তু ক'জন তা' গ্রহণ ক'রে সেই স্বযোগের সদ্যবহার ক'রতে পারে! আমেরিকা যে এ স্বযোগ নিতে পেরেছিল সে কেবল তার নিজের ব্যবসায়-বুদ্ধির গুণে। তার সাফল্য এবং কৃতকার্যতা মার্কিনের অদম্য উৎসাহ ও অধ্যবসায়েরই ফল! কারণ, পথ পেলেও আমেরিকার পক্ষে সে পথ ছিল সেদিন দূরমিগম্য! তার অগ্রসরের ব্যাপারটা নিতান্ত সহজ নয়। ধনীরা এ ব্যবসায়ে প্রথমটা টাকা ফেলতে রাজি হয়নি। গোড়ার দিকে বহু অর্থ নষ্ট হ'য়েছে, সাম্ভাব্যিক বিপদ ও দায়িত্ব মাথায় তুলে নিতে হয়েছে, এবং উদ্ভট সব ব্যাপার ঘ'টে যাওয়ায় বহু অশান্তিও ভোগ ক'রতে হ'য়েছে; তবুও কিন্তু আমেরিকা কিছুতে সঙ্কল্পচ্যুত হয়নি। শেষে,— ধনীরা যখন নিশ্চয় ক'রে বুঝতে পারলে যে, এই চলচ্চিত্রের ব্যবসায় একদিন প্রচুর লাভজনক কারবার হ'য়ে উঠতে পারে, তখন তারা আর কার্পণ্য করেনি।

অর্থাভাব দূর হ'তেই অনতিবিলম্বে আমেরিকা চলচ্চিত্র ব্যবসায়ে সকলদিক দিয়েই উন্নতিলাভ ক'রতে শুরু করেছিল। ১৯১৪ সাল থেকে ১৯১৮ সাল পর্যন্ত ক্রমেই তাদের ছবির সংখ্যা বৃদ্ধি পেয়েছিল। ১৯১৮ সালে যুদ্ধ থেমে যাবার পর যুরোপ পিছন ফিরে দেখলে যে তাদের পরিত্যক্ত চলচ্চিত্র-ক্ষেত্র আমেরিকা এসে সম্পূর্ণ অধিকার ক'রে বসে আছে! ইংল্যান্ড, ফ্রান্স, জার্মানী, ইতালী, এমন কি স্বদূর প্রাচ্যদেশেও আমেরিকা তার একাধিপত্য বিস্তার করে বসেছিল।

ইংল্যান্ডের বাজারে আমেরিকার ছবির সবচেয়ে বেশী আদর হয়েছিল। কারণ, রণক্লান্ত জনসাধারণের অবসাদ-গ্রস্ত মনে আমেরিকার হাল্কা ধরণের ও চটুল ভাবের ছবিগুলি খুব বেশী রকম আনন্দদায়ক ও উপভোগ্য ব'লে বোধ হ'ত। তা' ছাড়া, সে সময় বাজারে আর কোনও দেশের চলচ্চিত্রের আমদানিও ছিলনা। ব্রিটিশ সিনেমাওথালারা দেখলে যে আমেরিকার ছবি দেখিয়ে তারা যে পরিমাণ লাভবান হয়, নিজেরা ছবি তুলে দেখালে তা' হয়না। কেউ কেউ ছবি তোলার কাজও শুরু করলে বটে, কিন্তু সে কোনে' ছবিঘরে দেখাবার যোগ্য হ'লনা। অর্থ ও অভিজ্ঞতা এই দু'টো প্রধান জিনিসের অভাবে ইংল্যান্ডের চলচ্চিত্র শিল্প উন্নতিলাভ ক'রতে পারলেনা। আমেরিকা এদিকে ছবির পর ছবি তুলে যেতে লাগলো এবং যাতে জনসাধারণের চিত্ত আকৃষ্ট হ'তে পারে, একান্ত নির্বোধ ও নীরেট লোকেরাও দেখে বুঝতে পারে এবং খুশী হয় এমন সব থেলো ও নিম্নশ্রেণীর ছবিই তৈরী ক'রতে আরম্ভ করলে। সমগ্র যুরোপ দেখতে দেখতে আমেরিকার ছবিতে ছেয়ে গেলো, কারণ সে সব ছবির প্রধান আকর্ষণ হ'চ্ছে যৌন-লালসার বীভৎস লীলা!

আগে ছবিঘরের মালিকরা একথানা দু'থানা ক'রে ছবি ভাড়া নিয়ে দেখাতো, ক্রমে আমেরিকা কায়দা ক'রে তাদের প্রত্যেককে একেবারে এক বছরের দেখাবার মত সমস্ত ছবি একসঙ্গে ভাড়া ক'রে রাখতে বাধ্য করলে। অনেকস্থলে যে ফিল্ম তখনো পর্যাপ্ত তৈরী

হয়নি তা'ও অগ্রিম ভাড়া হ'য়ে যেতে শুরু হ'ল। এমনি করে বিদেশের ছবির বাজার আমেরিকা তার মুঠোর মধ্যে ক'রে নিলে। 'ষ্টার' তৈরির হুজুগ, কর্মব্য বিজ্ঞাপন ছাপা, বেছে বেছে ছবির সব লাগসই গোছের নাম রাখা, প্রভৃতি চিত্র প্রচারের জন্ত বা কিছু করা দরকার, যুরোপের প্রত্যেক শহরে আমেরিকা তারই ব্যবস্থা ক'রলে। সে সব শহরের অধিবাসীরা আর জানতেও পারলেন যে আমেরিক্যান ছবি ছাড়া আরও অন্য দেশের ছবিও আছে এবং সে ছবি আমেরিকার ছবির নামে ছেলেখেলায় চেয়ে ঢের ভালো! তারা সে সব ছবি দেখার সুযোগ ত' পায়ই না কখনো, এমন কি সে সব ছবির বিজ্ঞাপন পর্যন্ত তাদের চোখে পড়েনা।

আমেরিকানরা তাদের 'সুপার ফিল্ম' অর্থাৎ বড় বড় ছবির সঙ্গে মাঝারি ও তৃতীয় শ্রেণীর ছবিও অনেকগুলি ক'রে খরিদারদের গছিয়ে দেয়। যদি কেউ এমন কোনো একখানি ছবি নিতে চায়, যা দেখবার জন্ত তার ছবিঘরে দর্শকের ভিড় হবেই, তাহ'লে সেই সঙ্গে তাকে নিরেশ ছবিও দু'একখানা নিতে বাধ্য করা হয়। প্রতিযোগিতা বেড়ে ওঠার সঙ্গে সঙ্গে ছবিঘরের মালিকরা ছবি তৈরি হবার আগেই তা ভাড়া ক'রে রাখতে আরম্ভ ক'রলে। সে ছবি কী রকম হবে সেটা তারা অনুমান ক'রে নিতো—সে ছবি কে 'ডাইরেক্ট' করবে এবং সে ছবিতে কোন্ কোন্ 'ষ্টার' নামবে—অর্থাৎ প্রধান প্রধান ভূমিকায় কোন্ কোন্ অভিনেতা ও অভিনেত্রী অভিনয় করবে জেনে, আর ছবির গল্পটি কোন্ ধরনের হবে শুনে! যেমন—রেমণ্ড্ হাট্‌ন্‌ আর ওয়ালেশ বীরি যদি একখানি ছবিতে খুব ভালো অভিনয় ক'রে থাকেন অমনি সেই ধরনের পাঁচখানা ছবির অর্ডার আসে। তার ফলে আমেরিকা ফরমাজী ছবি তৈরি ক'রতে শুরু করলে; কাজেকাজেই তাদের 'ডাইরেক্টর্স' অর্থাৎ পরিচালক এবং প্রযোজক বা প্রয়োগকর্তারা এবং যারা "ষ্টার" বা নায়ক নায়িকা তাঁরা প্রায় স্বাধীনভাবে কিছু ক'রতে পারতেননা।

এডলফ মেজোর পরিপাটি সুন্দর সামাজিক চিত্রের, এমিল্‌ জানিংসের "ওয়ে অফ অল ফ্রেশ" ধরনের একটু ভারি ছবির, ক্লারা বোর হান্সরসপ্রধান ছবির অন্তর্করণ এবং রঙ্গালয়ে অভিনীত যত প্রাচীন ও আধুনিক জনপ্রিয় নাটকের ফিল্মে রূপান্তর হ'তে শুরু হ'লো। এমনিতর' বিধিবদ্ধ সব নিয়মের মধ্যে কাজ ক'রে অভিনেতা অভিনেত্রী এবং প্রয়োগকর্তারা একেবারে নিঃশব্দ কলকজার সামিল হয়ে পড়েন। এতে তাদের মেজাজ খারাপ হ'য়ে যায় এবং ব্যক্তিত্বও নষ্ট হয়। তাঁরা আর মৌলিক কিছু সৃষ্টি ক'রতে পারেন না। যুরে ফিরে নিজেদেরই ছবির অন্তর্করণ করেন মাত্র!

এ সব দোষ সত্ত্বেও আমেরিক্যান ফিল্মই সবচেয়ে লোক-প্রিয় হয়ে উঠেছিল। নূতন ছবি সর্বপ্রথম কোনো নামজাদা বড় রঙ্গালয়ে দেখবার জন্ত অনেক টাকা দিয়ে শহরের শ্রেষ্ঠ রঙ্গালয় ভাড়া করাই ছিল সে কালের আমেরিক্যান চলচ্চিত্র-ব্যবসায়ীদের একটা মন্ত চাল। কারণ, লণ্ডন, বার্লিন, প্যারিস বা নিউইয়র্কের মত শহরের একটা প্রধান রঙ্গালয়ে যে ছবি প্রথম প্রদর্শিত হ'তো, তার অনেকখানি মর্যাদা বেড়ে যেতো। ইংল্যান্ডের প্রাদেশিক রঙ্গালয় সমূহে সেই ছবিরই কদর হ'তো সব চেয়ে বেশী, যা' লণ্ডনে প্রথম খুব সমাদৃত হতো!

প্রথম রাজ্রিতে প্রদর্শিত হবার পর সংবাদপত্র সমূহে সেই নূতন ছবির যে বিবরণ ও বর্ণনা প্রকাশ হ'তো, মফঃস্বলের 'ছবিঘর'ওয়ালারা সেই সব মতামতের উপর নির্ভর করেই কোন ছবি নেওয়া হবে—বা হবে না স্থির ক'রে ফেলতো। কাজে কাজেই প্রত্যেক নূতন ছবি প্রথমে কোনো বড় রকমালয়ে দেখানোটাই একটা যেন অপরিহার্য প্রথা হ'য়ে উঠেছিল। তাই বহু আমেরিকান ফিল্ম মার্কেণ্ড মনুকে প্রদর্শিত হবার অনেক আগেই লণ্ডনের বড় বড় রকমালয়গুলিতে দেখানো হতো। ক্রমে অল্পাল্প প্রধান প্রধান শহরের শ্রেষ্ঠ রকমালয়গুলিতেও নূতন ছবি প্রথম দেখাবার বন্দোবস্ত হ'তে লাগলো। প্রতিযোগিতা বেড়ে ওঠার সঙ্গে সঙ্গে এক একটি কোম্পানী অনেকগুলি ক'রে ছবিঘর নিজেদের দখলের মধ্যে নিয়ে রাখতে শুরু করলে, যা'তে, কোনো একখানি নূতন ছবি নিয়ে এসে তারা কেবলমাত্র তাদের নিজেদের এলাকাভুক্ত 'ছবিঘর'-গুলিতে দেখিয়ে লাভবান হ'তে পারে। আজকাল প্রায় প্রত্যেক বড় বড় চলচ্চিত্র-প্রস্তুতকারী প্রতিষ্ঠানগুলির নিজেদের অনেকগুলি করে 'ছবিঘর' হাতে আছে। যারা সব ছোট ছোট ছবিওয়ালারা, তারা এই বড়োদের মুখাপেক্ষী হ'য়েই তবে তাদের ছবি চালাতে পারে।

চলচ্চিত্র প্রস্তুতকারী প্রতিষ্ঠানগুলির নিজেদের দখলের মধ্যে একাধিক 'ছবিঘর' থাকায় তাদের অনেক রকম সুবিধা হ'য়েছে। একই খরচে তারা সমস্ত 'ছবিঘর' গুলির একত্রে বিজ্ঞাপন দিতে পারে। প্রত্যেক ছবিখানি পরের পর তাদের সমস্ত 'ছবিঘর' গুলিতে দেখিয়ে প্রচুর লাভবান হয়। মেট্রো-গোল্ডউইন্ মেয়ান, প্যারামাউন্ট, (এ'রা ফেমাস-প্রেশার্স ল্যান্সকীর ছবি চালাবারও কর্তা) ফক্স, প্রভিন্সিয়াল সীনেমা থিয়েটার কোম্পানী (এদের হাতে প্রায় ১২০টি ছবিঘর আছে) গ্যামক্ট, ইউনিভার্সাল, প্রভৃতি বড় বড় ছবিওয়ালারা সবাই এই পন্থা অবলম্বন করেছেন।

যুদ্ধের পর একটু প্রকৃতিস্থ হ'তেই য়ুরোপ চলচ্চিত্রজগতে তার হুতরাজ্য পুনরুদ্ধার করার জন্য আমেরিকার এই একচ্ছত্র আধিপত্য ভাঙবার প্রাণপণ চেষ্টা করেছে, কিন্তু, কৃতকার্য হ'তে পারেনি। চিত্র হিসাবে হয়ত' জার্মান বা ফরাসী ছবি হোলিউডের অর্থাৎ আমেরিকান ছবির চেয়ে অনেক অংশেই শ্রেষ্ঠ হ'য়েছে, কিন্তু যে সুযোগ, সুবিধা, অর্থবল এবং শৃঙ্খলার জোরে আমেরিকা আজ চিত্রজগৎ অধিকার ক'রে বসেছে, দীর্ঘকাল ধ'রে কঠোর চেষ্টা ক'রেও য়ুরোপ সে পর্তপ্রমাণ দুর্ভেদ্য বাধা অতিক্রম ক'রে আজও মাথা তুলতে পারেনি। ইংল্যান্ড, জার্মানী বা ফ্রান্স যে ছবি তৈরী ক'রেছে, আমেরিকার 'ছবিঘর' গুলিতে যদি সে ছবি দেখাবার ব্যবস্থা ক'রে না পারা যায়, তাহ'লে তারা কিছুতেই লাভবান হ'তে পারে না। কিন্তু আজকের দিনে তা' আর হবার উপায় নেই। আমেরিকা চায়না, যে য়ুরোপ এই ব্যবসায়ে তার প্রতিযোগিতা ক'রতে সমর্থ হোক! নিজের স্বার্থহানি কে করে? তাই ব্রিটিশ বা জার্মান অথবা ফরাসী ছবি দেখাবার জন্য সে একটুও আগ্রহ প্রকাশ করে না।

য়ুরোপীয় মহাযুদ্ধ অবসানের পর জার্মানীই সর্বপ্রথম বিরাটভাবে এই চিত্রশিল্প-ব্যবসায় ফেঁদে ব'সেছিল। সোভিয়েট রাশিয়াও চলচ্চিত্র শিল্প গ'ড়ে তুলতে সচেষ্ট হয়েছিল,

কিন্তু রাশিয়ার বাইরে তার আত্মপ্রকাশ করা সম্ভব হয়ে ওঠেনি বলে তার পরিচয় অল্পলোকেই জানে।

জার্মানী যখন নূতন ক'রে চলচ্চিত্র প্রস্তুতে হাত দিলে তখন খুব উচ্চশ্রেণীর ছবিই সে বাজারে বার ক'রেছিল; কিন্তু, দুর্ভাগ্যক্রমে জনসাধারণে তার মর্মগ্রহণ ক'রতে পারলে না। আমেরিকার খেলো ছবির বাইরের চাকচিক্য দেখে তারা এমন মুগ্ধ হ'য়ে পড়েছিল যে, জার্মানীর ছবির রসগ্রহণ করা তাদের পক্ষে সম্ভব হ'ল না। কাজেই জার্মান চলচ্চিত্র-ব্যবসায়ীরা এ কাজে লাভবান হ'তে পারলে না। জার্মানীর আর্থিক অবস্থাও সে সময়ে খুব ভালো ছিল না, সুতরাং ক্ষতিস্বীকার ক'রেও আবার নূতন ছবি তৈরী করবার সাহস ও উৎসাহ দু'য়েরই অভাব হ'ল তাদের। ফিল্ম-শিল্পকে সাফল্যমণ্ডিত ক'রে তুলতে হ'লে যে পরিমাণ মূলধন থাকা একান্ত প্রয়োজন, জার্মান কোম্পানীদের কারুরই ভাণ্ডারে সে টাকা ছিল না। তারা তখন নিরুপায় হ'য়ে গভর্মেন্টের শরণাপন্ন হ'লো। জার্মান গভর্মেন্ট দেশের এই নবজাত শিল্পকে বাঁচিয়ে রাখবার জন্য মুক্তহস্তে অগ্রসর হ'লো। কিন্তু সরকারী সাহায্য, ব্যাঙ্ক থেকে অগ্রিম দান, এমন কি শেষটা আমেরিকান কোম্পানীদের কাছে টাকা ধার করেও জার্মানীর চলচ্চিত্র শিল্প আজও নিজের পায়ে ভর দিয়ে দাঁড়াতে পারলে না। কিন্তু, ছবি যা' তারা বার ক'রেছিল আমেরিকানরা তা' দেখে তাদের নিজেদের ছবির ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে শঙ্কিত হ'য়ে উঠেছিল! আমেরিকার সৌভাগ্যবশতঃ জার্মানছবি কলাহিসাবে শ্রেষ্ঠ হ'লেও ব্যবসায়ের দিক দিয়ে লাভজনক হ'য়ে উঠতে পারলেনা। কুট-ব্যবসায়বুদ্ধি-সম্পন্ন আমেরিকা এই সুযোগে জার্মান ছবির পশ্চাতে যে সব মাথা ছিল, একে একে তাদের হোলিউডে টেনে নিয়ে গেল। জার্মানীর ডাইরেক্টর, শ্রেষ্ঠ অভিনেত্রীবর্গ এবং চলচ্চিত্র-কলা-বিদদের নিয়ে এসে সে নিজের কাজে লাগিয়ে দিলে।

সুইডেন্ এবং ফ্রান্স্ সম্বন্ধেও ঠিক ঐ কথাই বলা চলে। কিছুকাল ধরে সুইডেন খুব উচ্চশ্রেণীর ভালো ছবি তৈরী করবার চেষ্টা ক'রেছিল; কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে ব্যবসায়ের দিক দিয়ে তারাও লাভবান হ'তে পারেনি। তাদেরও শক্তিশালী ও প্রতিভাবান ডাইরেক্টর এবং অভিনেতৃবর্গ অবশেষে একে একে সব হোলিউডে গিয়েই হাজির হ'য়েছিল। ফ্রান্স্ মাঝে মাঝে একএকখানা অসম্ভব রকম ভালো ছবি তৈরী করে ফেলছিল বটে, কিন্তু, বরাবর সে ধারা বন্ধ হ'য়ে রাখতে পারেনি; কাজেকাজেই তারাও চলচ্চিত্র-জগতে আশাহুরূপ প্রতিষ্ঠালাভ করতে পারলেনা। ইংল্যান্ডের অবস্থাও অনেকটা তাই। সেখানকার যে ক'জন শ্রেষ্ঠ অভিনেতা অভিনেত্রী ছিল, আমেরিকান ছবিওয়ালারা তাদের গ্রাস ক'রে নিলে। ফলে ইংল্যান্ড আর ভালো ছবি তৈরী ক'রেই উঠতে পারলেনা।

যুরোপের যে চারটি বড় বড় দেশ চলচ্চিত্র শিল্পে আমেরিকার প্রতিদ্বন্দ্বিতা ক'রতে সাহস ও যোগ্যতা দেখিয়েছিল, আমেরিকা তাদের আসল মাথা-ওয়াল লোকগুলিকে টেনে নিয়ে তাদের জয় ক'রে ফেললে। কিন্তু, এই চারদেশের চিত্ররথেরা হোলিউডে গিয়ে তাঁদের নিজস্ব ব্যক্তিত্ব, বৈশিষ্ট্য ও মৌলিকতা হারিয়ে ক্রমে আমেরিকান ছবিকলের চাকা হ'য়ে উঠেছিলেন। নিজেদের দেশে থাকতে তাঁরা যে ধরনের সব উচ্চশ্রেণীর ছবি তৈরী ক'রতে



“বড়ান পদ্মা” চিত্রে নায়িকার ভূমিকায়—
শান্তি লিলা ডায়োভাব ১৫



ক্রীরা বো ১৭



“ভাবাবী”, নাট্যচিত্রে শ্রেষ্ঠ ভূমিকায় শ্রীমতী গৌড়াবাবা ১৬



‘সান্‌রাইজ্’ বা অরুণোদয় নাট্যচিত্রের একটি দৃশ্য ১৮

পেরেছিলেন, আমেরিকায় গিয়ে তাঁরা সে-রকম ছবি আর একখানিও প্রস্তুত ক'রতে পারেননি। দৃষ্টান্ত স্বরূপ মার্ণো (Murnau) লুবীশ্ (Lubitsch) লেনী (Leni) ড্যুপন্ট্ (Dupont) সীস্ট্রোম (Seastrom) প্রভৃতি ডাইরেক্টরদের কথা বলা যেতে পারে। মার্ণো আমেরিকায় গিয়ে “ভূতচতুষ্টয়” (Four Devils) এবং “সূর্যোদয়” (Sunrise) শীর্ষক যে দু'খানি ছবি তুলে বিশ্ব-বিখ্যাত হ'য়ে পড়েছেন, সে ছবি “বিড়ালতপস্বী” (Tartuffe) এবং “অস্তিম হাস্ত” (The Last Laugh) শীর্ষক আগের তোলা ছবি দু'খানির তুলনায় কিছুই নয় বলা চলে। লুবীশের ‘দেশভক্ত’ (Patriot) অপেক্ষা তাঁর আগের তোলা ‘ডুবাবারী’ (Dubarry) নাটকীয় ঐশ্বর্য্যে অনেক শ্রেষ্ঠ! লেনীর আগের তোলা “মোমের হাঁচ” (Waxworks) তাঁর পরে তোলা “যে লোক হাসে” (The man who Laughs) ছবির চেয়ে অনেক ভালো। অভিনেতাদের বিষয়ও দেখা যায় ঠিক এই ব্যাপারই ঘটেছে। ‘ফাউস্ট্’ (Faust) ছবিতে এমিল্ জ্যানিংস্ (Emil Jannings) যে উচ্চ অঙ্গের অভিনয় ক'রেছেন “পাপের পথে” (The Street of Sin) তাঁর সে গুণগণা আমরা দেখতে পাইনা। কনরাদ ভীটকে (Conrad Veidt) “প্রাগের ছাত্র” (A Student of Prague) রূপে যে অভিনয় করতে দেখেছি “একজনের অতীত” (A man's past) ছবিতে তাঁর আর সে রূপ নেই। ভুবনবিদিতা অভিনেত্রী গ্রেটা গার্বো (Greta Garbo) “নিরানন্দ পথে” (Joyless Street) যে কলাটনপুণ্য দেখিয়েছেন “বহু ব্যাপারে বিজড়িতা নারী” (A Woman of Affairs) ছবিখানিতে ছায়াচিত্রের উৎকর্ষ সত্ত্বেও তাঁর অভিনয় অনেকখানি নিরেশ হ'য়েছে। “মিথ্যার মুকুট” (The Crown of Lies) ছবিতে শ্রীমতী পোলা নেগ্রী (Pola Negri) যে অপূর্ণ অভিনয় করেছেন “অগ্নিশিখায়” (The Flame) সে দক্ষতা দেখাতে পারেন নি। “মেনন লেসকট্” (Manon Lescaut) চিত্রে শ্রীমতী লায়্যা ডি পুট্টি (Lya de Putti) অভিনয় “রক্তাশ্রয়া নারী” (The Scarlet Woman) ছবিখানির অপেক্ষা অনেক বিষয়ে উন্নত।

আগের ও পরের ছবিতে এদের এই যে পার্থক্য, এর আরও কয়েকটি কারণ নির্দেশ করা যেতে পারে। যুরোপের যে সব শক্তিশালী ‘পরিচালক’ স্বদেশে নানা অভাব ও অসুবিধার মধ্যে কাজ করতে অভ্যস্ত হ'য়ে প'ড়ে তাদের শক্তির পরিচয় দেবার সুযোগ পেয়েছিল, হোলিউডের ঐশ্বর্য্য ও প্রাচুর্য্যের মধ্যে গিয়ে পড়ে তাদের আর কোনো কিছুই মাথা ঘামাবার প্রয়োজন হয় নি; কাজেই তাদের মস্তিষ্ক ও প্রতিভার চরম বিকাশের সুযোগও উপস্থিত হয়নি সেখানে। তারা একরকম প্রাক-সিদ্ধ শক্তির কথা ভুলেই গেছলো বলা চলে। Necessity is the mother of invention কথাটা যে কত বড় সত্য, সে পরিচয় এদের কাজের ভিতর দিয়ে যেমন ক'রে পাওয়া যায় তেমন আর কোথাও দেখা যায় না! একজন শিল্পী যার সিগারেট ধরিয়ে দেবার জন্ত দু'জন ছোকরা সদাসর্ব্বদা মোতায়ন রয়েছে, রং গুলে নেবার জন্ত যার হাতের কাছে একেবারে হালের বৈজ্ঞানিক যন্ত্রপাতি মজুত রয়েছে, যার ছবির ক্যানভাস্ বাজারে পাওয়া যায় না, বিশেষভাবে অর্ডার দিয়ে তৈরী করানো হ'য়েছে অনেক টাকা ব্যয় ক'রে, যার রংয়ের তুলির এক একগাছি রৌয়ারই দাম তিনশ'

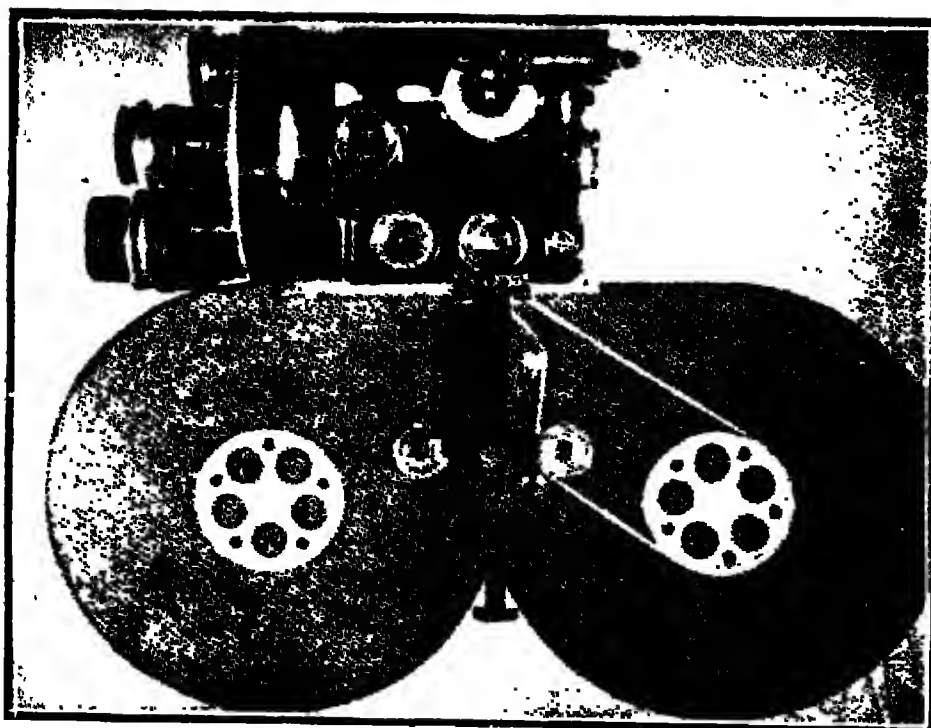
টাকার কম নয়, সে কখনো কোনো সত্যিকারের ভালো ছবি আঁকতে পারে না। অভাব ও দৈন্তের মধ্যে যে শিল্পী তন্ময় হ'য়ে কাজ ক'রে, সেই জগতে নূতন কিছু সৃষ্টি করে যায়। যেদিন তাকে নিয়ে গিয়ে ঐশ্বর্য্য ও প্রাচুর্য্যের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করা হয়, সেই দিন থেকেই তার শিল্প-প্রতিভারও সমাধি ঘটে! যে-সব যুরোপীয় 'পরিচালক' ও অভিনেতৃবর্গ আমেরিকার আছবানে হোলিউডের অসীম সম্পদের মধ্যে গিয়ে পড়েছে, তাদের শক্তিকয়ের প্রধান কারণই হচ্ছে তাদের পূর্বতন অভাবের আবহাওয়া ও পারিপার্শ্বিক দীন আবেষ্টনের আমূল পরিবর্তন।



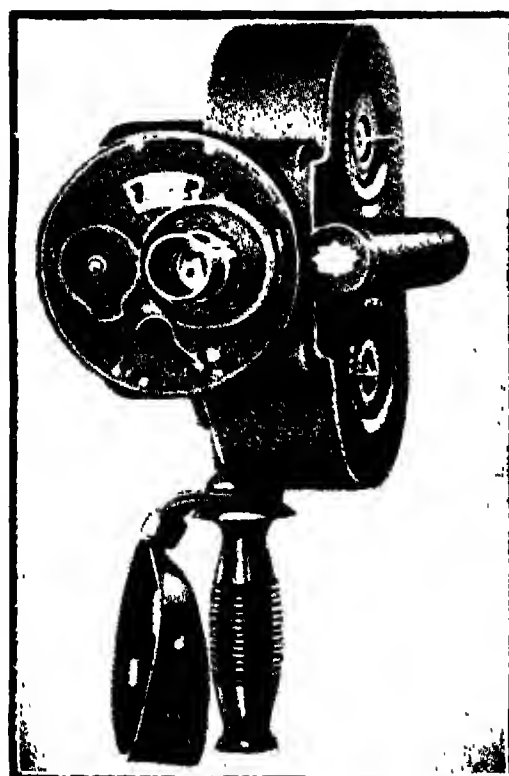
৮০ জনার গোট গান্ধী:



শ্রীমতী পোলা নেথী ২০



বেল এণ্ড হাওয়েল কামেরো । একসঙ্গে হাজার কুট
সবাক ছবি তোলায় উপযুক্ত
কলকজা আঁটা । ১১



আইসো - (বেল এণ্ড হাওয়েল) ১২

ফিল্ম ব্যবসাকে আমেরিকা ও যুরোপ

ব্যবসায়ের দিক দিয়ে আমেরিকার বিভিন্ন চলচ্চিত্র প্রতিষ্ঠানগুলি একই স্বার্থ প্রণোদিত হ'য়ে কাজ করবার জন্য প্রকৃতপক্ষে সম্মত হয়েছিল ১৯২২ সালে। 'প্রকৃতপক্ষে' বললুম এই জন্তে যে ১৯১৫ সালে নিউইয়র্কে একটি "মোশন পিকচার বোর্ড অফ ট্রেড" গঠিত হ'য়েছিল বটে, কিন্তু তারা কোনো কাজই করতে পারেনি। তার পর ১৯১৭ সালে আবার "স্ট্যান্ডার্ডাল এসোসিয়েশন অফ দি মোশন পিকচার ইণ্ডাস্ট্রী" নাম দিয়ে আর একটি সমিতি স্থাপিত হয়, কিন্তু তারাও আগের বারের মতো নিষ্ক্রিয় অবস্থাতেই পড়ে ছিল। তার পর বারম্বার যখন এই ব্যবসা সংক্রান্ত ব্যাপার নিয়ে নানা জালজুয়াচুরী ও অপ্রিয় ঘটনা সব ঘটতে লাগলো তখন "মোশন পিকচার প্রোডিউসার্স এণ্ড ডিস্ট্রিবিউটার্স অফ আমেরিকা" নাম দিয়ে ১৯২২ সালে একটি পঞ্চায়েৎ গড়ে উঠলো এবং তার মোড়ল-পদে নিযুক্ত হ'লেন মিঃ উইল্ হেজ্ (Will Hays)। শ্রীযুক্ত উইল হেজ্ আমেরিকা যুক্তরাষ্ট্রের পোষ্ট মাস্টার জেনারেলের কাজ করছিলেন। এই উচ্চ পদে তিনি ইচ্ছা দিয়ে উক্ত সমিতির কর্তৃত্বভার গ্রহণ ক'রলেন। তাঁর সুযোগ্য তত্ত্বাবধানের গুণে এই সমিতি শীঘ্রই কার্যকরী ও শক্তিশালী হয়ে উঠলো। আমেরিকার সমস্ত চলচ্চিত্র সম্প্রদায় এই সমিতির নির্দেশ মেনে চলতে বাধ্য হ'লেন। কেবলমাত্র ব্যবসায়ের দিক দিয়েই নয়, চলচ্চিত্রের জন্ত উপযুক্ত বিষয় নির্বাচন, আন্তর্জাতিক চলচ্চিত্র কোম্পানীদের সঙ্গে এই ব্যবসায় সম্বন্ধে সম্পর্ক স্থাপন, চলচ্চিত্রশিল্পের সঙ্গে জনসাধারণের ঘনিষ্ঠ পরিচয়, 'সেন্সারশিপ' ছবি জনসাধারণকে দেখানো চলতে পারে এবং কোন্ ছবি বা কোন্ ছবি জনসাধারণকে দেখানো হ'তে পারে না এটা নির্দেশ করে দেন যে সেন্সারশিপ সঙ্গে বোঝাপড়া করা, এবং চলচ্চিত্র কোম্পানীর ইনকম্ ট্যাক্স নিয়ে সরকার প্রভৃতি নানা প্রয়োজনীয় দিক নিয়ে উক্ত সমস্ত চলচ্চিত্র প্রতিষ্ঠানগুলি ক'রতে লাগলো।

১৯২৫ সাল থেকে চলচ্চিত্র ব্যাপারের আন্তর্জাতিক স্বার্থ নিয়ে একাধিক গোলযোগের সৃষ্টি হ'তে শুরু হয়, চিত্রশিল্প ও ব্যবসায়ের স্বার্থের দিক ছাড়া রাষ্ট্রনৈতিক, ও সমাজনৈতিক সমস্যা নিয়েও গুরুতর গণ্ডগোল আরম্ভ হয়। বিভিন্ন দেশের গভর্নমেন্ট ও সংবাদপত্রসমূহও এই নিয়ে খুব হৈ চৈ ক'রতে থাকে। ছায়া পটের উপর আমেরিকার ক্রমে একচেটে অধিকার দাঁড়িয়ে যাচ্ছে দেখে যুরোপ এই সময় হঠাৎ সচকিত হ'য়ে ওঠে! আমেরিকার অধিবাসীদের স্বার্থের স্বপক্ষে এই চলচ্চিত্র ব্যবসায় যে কত দিক দিয়ে সাহায্য ক'রছে, ক্রমাগত তাদের জীবনী ও কার্যকলাপের বিবিধ চিত্তাকর্ষক পরিচয় বিজ্ঞাপিত ক'রে এই সব আমেরিকান ছবি যুরোপের জনসাধারণের মনের উপর যে কতখানি প্রভাব বিস্তার ক'রছে, এবং আমেরিকার অন্যান্য ব্যবসা বাণিজ্যের কত বেশী সুবিধা ক'রে দিচ্ছে এটা বুঝতে পেরে যুরোপ শঙ্কিত হয়ে উঠলো। কেবলমাত্র যুরোপই বা কেন, এশিয়া, আফ্রিকার মত মহাদেশ

এবং অষ্ট্রেলিয়া নিউজিল্যান্ড প্রভৃতি উপনিবেশগুলিও সিনেমা-দুতীর মধুর আকর্ষণে মুগ্ধ হয়ে ধীরে ধীরে আমেরিকার প্রেমে আত্মোৎসর্গ করছে দেখে চারিদিকে তুমুল আন্দোলন শুরু হয়ে গেলো ! বহু বাকবিতণ্ডা তর্ক ও বিচারের পর বিভিন্ন দেশের সরকারী কর্তৃপক্ষেরা তাঁদের চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীদের সঙ্গে এই রফা করলেন যে প্রতি সপ্তাহে আমেরিকান ছবির সঙ্গে সঙ্গে প্রত্যেক ‘ছবিঘর’ওয়ালাকে, তাদের স্ব-স্ব-দেশের প্রস্তুত নির্দিষ্ট সংখ্যক ছবিও দেখাতে হবে। একে বলে ‘কোটা প্রথা’ (Quota System)। আমেরিকা এই ‘কোটা’ প্রথার কবল থেকে আত্মরক্ষা করার উদ্দেশ্যেই বিশেষ করে যুরোপের বিখ্যাত চলচ্চিত্র পরিচালক এবং শ্রেষ্ঠ অভিনেতা অভিনেত্রীদের আমদানী করে ছবির কাজে লাগালে এবং নিজেদের সম্প্রদায়কেও বিদেশে কাজ করতে পাঠালে যাতে তাদের ছবিগুলিকে আর নিছক আমেরিকান বলে কোনো দেশের কর্তৃপক্ষ বাতিল করতে না পারে। এই উপায়ে আমেরিকা তার চলচ্চিত্রের একটা আন্তর্জাতিক মর্যাদা লাভ সম্ভব করে তুলেছে।

“কোটা প্রথা” প্রচলিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে যুরোপ আবার চলচ্চিত্র শিল্প গড়ে তোলবার জন্য উৎসাহিত হয়ে উঠলো। ইংল্যান্ড, ফ্রান্স ও জার্মানীতে আবার একে একে অনেকগুলি ছোট বড় চলচ্চিত্র প্রতিষ্ঠান ভূমিষ্ঠ হ’ল। কিন্তু অর্থ-সামর্থ্য কারুরই তেমন ভালো ছিলনা। যাই হোক, কয়েক মাসের মধ্যেই যুরোপের তৈরী থানকয়েক চলনসই ছবি বাজারে দেখা দিলে। ফ্রান্স ও জার্মানীর কোন কোন ছবি প্রতিযোগিতায় আমেরিকার ছবির চেয়ে ভালই হয়েছিল বলা যেতে পারে, কিন্তু ব্রিটিশ ফিল্ম আমেরিকান ছবির চেয়েও নিরেশ হয়ে পড়লো। তার কারণ সেখানে কোনো চিত্র প্রতিষ্ঠানই বেশ চারি ছিয়ে নিয়ে কাজ শুরু করতে পারেনি। মাথাওয়ালা ভালো পরিচালকেরও একান্ত অভাব ছিল। তবু, ব্রিটিশ ফিল্মকে বাজারে সচল করে তোলবার জন্য চক্কা-নিমাদ শুরু করা হ’ল। কাগজে পত্রে ভালো ভালো নামজাদা লোকদের ১০ ফিল্ম সম্বন্ধে বড় বড় প্রবন্ধ লেখানো চলতে লাগলো। ব্রিটিশ চলচ্চিত্র শিল্প নিয়ে ‘হাউস অফ লর্ডস’ ও ‘হাউস অফ কমন্স’ উভয় সভায় একাধিকবার ওকালতবর্ষ ও আলোচনা করা হ’লো, বিদেশী ছবিওয়ালাদের ব্যবসাসংক্রান্ত ঘৃণিত উপায়ের তীব্র নিন্দাবাদ চলতে লাগলো, আমেরিকার অভিনেতা অভিনেত্রীদের সম্বন্ধে ব্যক্তিগত কুৎসা ও দুর্নামও প্রচার করা চলতে লাগলো, এবং দেশের ও জাতের কল্যাণ ও মঙ্গলের দোহাই দিয়ে জনসাধারণের মধ্যে খুব একটা জোর আন্দোলন আরম্ভ করা হ’ল। মাসের পর মাস কাগজওয়ালারা জোর গলায় বলতে লাগলো, যে রকম আয়োজন উত্তোগ করে ব্রিটিশ চলচ্চিত্র প্রতিষ্ঠানগুলি ছবি তুলতে লেগেছে তাতে সে ছবি যে কী রকম উৎকৃষ্ট হবে সে কথা বলাই বাহুল্য !

এই রকম ধারাবাহিক বিপুল বিজ্ঞাপনের ফলে জনসাধারণে খুব একটা আশা ও আগ্রহের সঙ্গে ব্রিটিশ ফিল্মের আবির্ভাবের জন্য প্রতীক্ষা করেছিল। তার পর একে একে যখন ছবিগুলি পটের উপর দেখা দিতে শুরু করলে, দর্শকেরা সে ছবি দেখে মুগ্ধ হয়ে যাবে এটা স্থির জেনেই ভীড় করে ছবিঘরে ছুটলো, কিন্তু, ছবি দেখে তারা হতাশ হয়ে ফিরে

এলো! বিরাট মিথ্যা বিজ্ঞাপনের স্তূপের উপর প্রতিষ্ঠিত ব্রিটিশ চলচ্চিত্র শিল্প বে-আবরু হ'য়ে প'ড়লো। ১৯২৭ সালে ব্রিটিশ গভর্নমেন্ট আইন করে এই বিধি প্রবর্তিত করলেন যে প্রত্যেক ফিল্ম-ব্যবসায়ী ও 'ছবিঘর'ওয়ালারা অন্ততঃপক্ষে শতকরা পাঁচখানা ক'রে ব্রিটিশ ফিল্ম বেচতে ও দেখাতে বাধ্য হবে—তা' সে ফিল্ম যেমনই হোক না কেন, তাতে কিছু আসে যায়না। জার্মানী এবং ফ্রান্সও ততোধিক কড়া আইন-কাহুন ও বিধিব্যবস্থা প্রণয়ন করলেন। যদিও জার্মানী ও ফ্রান্সের একটা মন্ত সুবিধা ছিল এই যে ওদের জনসাধারণ নিজেদের দেশের তোলা ছবি নিরেশ হ'লেও বিদেশী ছবির চেয়ে তারই আদর ক'রতো বেশী: তাছাড়া, জার্মান ও ফরাসী ছবি ব্রিটিশ ফিল্মের চেয়ে অনেকগুণে ভালোও হয়েছিল। ইংল্যান্ডের 'ছবিঘর'ওয়ালারা কিন্তু ব্রিটিশ ছবি দেখিয়ে ক্ষতিগ্রস্ত হ'ত। সে ক্ষতি তার পরের সপ্তাহে আমেরিক্যান ছবি দেখিয়ে তারা পূরণ করে নেবার চেষ্টা ক'রতো। কেউ কেউ আবার 'কোটা-আইন' অমান্য করেই আমেরিক্যান ছবি দেখাতো, কারণ আমেরিক্যান ছবি দেখিয়ে আইনভঙ্গ করার অপরাধে তাদের যা জরিমানা হ'ত, সে জরিমানার টাকা জমা দিয়েও তাদের লাভ থাকতো যথেষ্ট।

কাজেকাজেই কিছুদিন যেতে না যেতে ছোট ছোট ব্রিটিশ চলচ্চিত্র কোম্পানী গুলি লোপ পেয়ে গেলো। তখন যে ক'টি বড় দল অবশিষ্ট রইল, তারা সব ভালো ভালো বিদেশী অভিনেতা অভিনেত্রীদের আনিয়া এমন সব ছবি তুলতে শুরু করলে যা জনপ্রিয় হ'য়ে উঠতে পারে ও যা থেকে দু'পয়সা লাভ হ'তে পারে এবং তাদের কোম্পানীগুলিও দাঁড়িয়ে যেতে পারে।

ঠিক এই সময়ে আমেরিকা তার নীরব চলচ্চিত্রকে সবাকু ক'রে তুলেছিল। এই সুযোগে বড় বড় চারটি ব্রিটিশ চলচ্চিত্র প্রতিষ্ঠান—“ইন্টারগ্লা” “ব্রিটিশ ইন্সট্রাক্ত্যানাল” এবং “গ্যেন্সবরো ফিল্ম কোম্পানী” আমেরিকা ইংল্যান্ডের বাজারে অনেকখানি জনপ্রিয় হ'য়ে উঠতে পেরেছিল।

অন্তান্ত দেশেও ঠিক এই ব্যাপারই ঘটছিল! তাদের যে সব ভালো হোলিউড হরণ ক'রে নিয়ে গেছিলো তারা সব একে একে তাদের চুক্তি ফিরতে আরম্ভ করেছিল। তাদের ফিরে পেয়ে সে সব দেশে আবার ৭৭ ডায়মে ছাব তৈরী শুরু হয়েছিল। কিন্তু, দর্শকের দল তখন সকল দেশেই ক্রমাগত একই রকম ছবি দেখে দেখে ক্লান্ত হ'য়ে পড়েছিল। সিনেমা আর তেমন করে তাদের চিত্তাকর্ষণ করতে পারছিলনা। একটা কিছু নূতনত্ব ক'রতে না পারলে যে তাদের আর বেশী দিন ছবিঘরে টেনে আনতে পারা যাবেনা, এ কথাটা চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীরা ভাবতে শুরু করেছিল। এমন সময় আমেরিকা এতদিনের মুকচ্চিত্রকে মুখর ক'রে তুলে চলচ্চিত্র জগতে একটা নূতন সাড়া জাগিয়ে তুলল! আমেরিকার “ওয়ার্নার্স ব্রাদার্স” সর্বপ্রথম সবাকুচিত্র তুলে আশাতীত সাফল্যলাভ ক'রলে, দেখে অবিলম্বে আমেরিকার অন্তান্ত চিত্রপ্রতিষ্ঠানগুলিও তাদের পদাঙ্ক অনুসরণ ক'রলে। যুরোপের নীরব ছবির ব্যবসায়ীরা সবাকু চিত্রের আবির্ভাবে আবার একবার ভীষণ ক্ষতিগ্রস্ত হ'য়ে পড়লো। প্রথম সবাকু ছবি—“সিঙিং

ফুল" দেখবার জন্ত বেরকম বিপুল দর্শকের ভীড় হ'তে আরম্ভ হ'ল তাতে মুক ছবিঘরওয়ালারা একেবারে মাথায় হাত দিয়ে ব'সে পড়লো! আমেরিকা এগিয়ে এসে তাদের এ বিপদ থেকে পরিত্রাণ করলে! তাদের নীরব চিত্র-গৃহগুলিকে তারা নিজেদের 'সবাক্ যন্ত্র' ও ছবি দিয়ে একে একে মুখর:ক'রে তুলতে লাগলো। এমনি ক'রে চলচ্চিত্র জগতে দ্বিতীয়বার আমেরিকা তার একাধিপত্য বিস্তার ক'রে নিলে।

বারবার তিনবার আঘাত পেয়ে বৃটিশ চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীরা এবার কোমর বেঁধে 'সবাক্' ছবি তৈরি ক'রেতে লেগে গেলো। 'সবাক্' ছবির আবির্ভাব ইংল্যান্ডের চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীদের নূতন করে আবার একটা মস্ত স্রোত এনে দিলে! এবার এই ছবির কারবারে তাদের কৃতকার্য হবার আশা হল।—“বৃটিশ ইন্টারন্যাশনাল পিক্চার্স কোম্পানী” ‘শ্রীযুক্ত আলফ্রেড্ হিচ্‌ককের’ পরিচালনায় তাদের প্রথম সবাক্ ছবি “ব্ল্যাকমোল” তৈরি ক'রে আমেরিকায় পাঠিয়ে দিলে। নিউইয়র্কের কাগজে পত্রে সে ছবির প্রশংসা বেরুলো। চলচ্চিত্র বিশেষজ্ঞেরা অভিমত দিলেন যে—হ্যাঁ এ ছবি প্রায় আমেরিকার ছবিরই সমকক্ষ হয়েছে বলা চলে; কিন্তু, এমনি মজা যে এই কাগজপত্রের প্রশংসা ও বিশেষজ্ঞদের অভিমত সত্ত্বেও নিউইয়র্কের কোনো ছবিঘরই সে ছবি কিনে বা ভাড়া নিয়ে দেখালে না। শেষে কোম্পানী বাধ্য হ'য়ে সেখানকার একটি থিয়েটার ভাড়া নিয়ে সেই ছবি নিউইয়র্কের জনসাধারণকে দেখাবার ব্যবস্থা করলে। অথচ, প্রকৃতপক্ষে “ব্ল্যাকমোল” ছবিখানি তখনকার তুলনায় আমেরিকার সবাক্ ছবির চেয়ে লক্ষগুণে শ্রেষ্ঠ হ'য়েছিল! কিন্তু, আমেরিকার কোনো ‘ছবিঘর’ সে ছবি গ্রহণ করলে না ব'লে বাজারে তার কাটতি হ'লনা। “বৃটিশ ইন্টারন্যাশনাল পিক্চার্স কোম্পানী” এজন্ম বিশেষ ক্ষতি গ্রস্ত হ'ল। এমন কি উপনিবেশ ও এ ছবির চাহিদা হ'লনা। অষ্ট্রেলিয়ার ‘সেলার্স’ কর্তৃপক্ষরা এ ছবিখানির সে দেশে নিষেধ ক'রে দিলে। পরে এ নিয়ে অনেক হাঙ্গামা করাতে তারা সে নিষেধাজ্ঞার করেছিল বটে, কিন্তু কোম্পানীর তাতে ক্ষতিপূরণ হয়নি। আমেরিকার অসংখ্য সিনেমা হ'ল, ব্রিটিশ সবাক্ ছবি প্রথম চোটেই মার খেয়ে গেলো।

আমেরিকা কিন্তু এখন আর সবাক্‌ছবির কথা ভাবছে না। স্বাভাবিক বর্ণ ও পূর্ণ অবয়ব সম্পন্ন সবাক্ ছবি দেখাবার জন্ত তার যে প্রবল ঝোঁক চেপেছিল, তাও সে এখন ছেড়ে দিয়ে, নিঃশব্দে সাধনা করছে পৃথিবীর প্রমোদ ক্ষেত্র তার করতলগত করবার। এ ব্যাপার সম্ভব হ'তে পারে একমাত্র নবউদ্ভাবিত ‘টেলিভিশন্’ বিজ্ঞানের দ্বারা, অর্থাৎ—দেশান্তরে সংঘটিত ব্যাপারকে দূরান্তরে অবস্থিত নরনারীর লক্ষ্যগোচর করবার বৈজ্ঞানিক উপায় অবলম্বনে।

বর্তমানে আমেরিকার হ'লি কোম্পানী প্রধানতঃ পৃথিবীর সমস্ত সবাক্ ও অবাক্ প্রমোদ ব্যাপারের কর্ণধার হ'য়ে দাঁড়িয়েছে বলা যায়। একটি হচ্ছে R. C. A. বা “রেডিও কর্পোরেশন অফ আমেরিকা,” আর একটি হচ্ছে “আমেরিকান টেলিফোন এণ্ড টেলিগ্রাফ কোম্পানী”। প্রথমোক্ত কোম্পানীর সঙ্গে যোগ রয়েছে “জেনারেল ইলেকট্রিক কোম্পানী,” “পাথে ফিল্ম কোম্পানী” এবং “ভিক্টর গ্রামোফোন কোম্পানীর,” তা ছাড়া এ কোম্পানীর

হাতে অসংখ্য নাট্যমঞ্চ সজীতশালা ও ছবিঘরও রয়েছে এবং ‘রেডিও পিকচার্স’ নাম দিয়ে এরা নিজেরাও এখন সবাক ছবি তোলার কারবার খুলেছে। নবউদ্ভাবিত ‘ষ্টেরিওপটিকন্ (Stereopticon) যন্ত্র এরাই কিনে নিয়েছে এবং খুব শীঘ্রই তা বাজারে ছাড়বে। এই যন্ত্রের সাহায্যে ‘টেলিভিশনে’ ছবি দেখাবার জন্ত তারা এখন থেকেই প্রস্তুত হচ্ছে।

এই R. C. A. কোম্পানী সবাক চলচ্চিত্র যন্ত্র নির্মাণে বিশেষজ্ঞ বলে পরিগণিত হয়েছে। এদের সবাক যন্ত্র শুধু ইংল্যান্ডের নয়, যুরোপ ও এশিয়ারও অসংখ্য ছবিঘরেই স্থাপিত হয়েছে। ওদিকে, শেখোক্ত কোম্পানীও বড় কম শক্তিশালী নয়, কারণ ওয়ার্ণার ব্রাদার্স, প্যারামাউন্ট, ইউনাইটেড্ আর্টিষ্ট্, ফক্স্, ইউনিভার্স্যাল, ফাষ্ট্ ক্রাশাটাল ও মেট্রো-গোল্ডুইন-ম্যয়ার—আমেরিকার এই সব ক’টি শ্রেষ্ঠ চলচ্চিত্র প্রতিষ্ঠানই এদের সঙ্গে সংযুক্ত। এদের সাহায্যে তারা পৃথিবীর অসংখ্য ‘ছবিঘর’ আয়ত্ত ক’রে ফেলেছে। কলম্বিয়া গ্রামোফোন কোম্পানী এবং ওয়েষ্টার্ন ইলেকট্রিক কোম্পানীও এদের সঙ্গে বিজড়িত। W. E. C. কোম্পানীর সবাকযন্ত্রও ইংল্যান্ড, যুরোপ ও এশিয়ার বহু ছবিঘরে ঢুকেছে। এই দু’টি কোম্পানীই ব্যবসা হিসাবে উপস্থিত পরস্পর বিরোধী স্বার্থ হ’লেও একই উদ্দেশ্য নিয়ে অগ্রসর হচ্ছে, সে উদ্দেশ্য আর কিছুই নয়—চলচ্চিত্র, গ্রামোফোন, রেডিও এবং টেলিভিশন সাহায্যে পৃথিবীর সমস্ত প্রমোদ-প্রতিষ্ঠান জয় করে নিয়ে দিগ্বিজয়ী ও সার্বভৌম আনন্দাধিপতি হওয়া! আমাদের বিশ্বাস যেমন অনেকগুলি ক’রে ছোট ছোট কোম্পানী পরস্পরের সঙ্গে মিলেমিশে এক হয়ে এই দু’টি শক্তিশালী বৃহৎ কোম্পানী গড়ে উঠেছে, তেমনি ক’রে একদিন এই দু’দলেও মিলে গিয়ে এমন একটি বিরাট ও সুবৃহৎ কোম্পানী হ’য়ে উঠবে যে, অচিরে তারা জগতের সমস্ত দেশের সকল প্রকার আনন্দ প্রমোদ সরবরাহ করবার একচ্ছত্র অধিকারী হ’য়ে দাঁড়াবে।

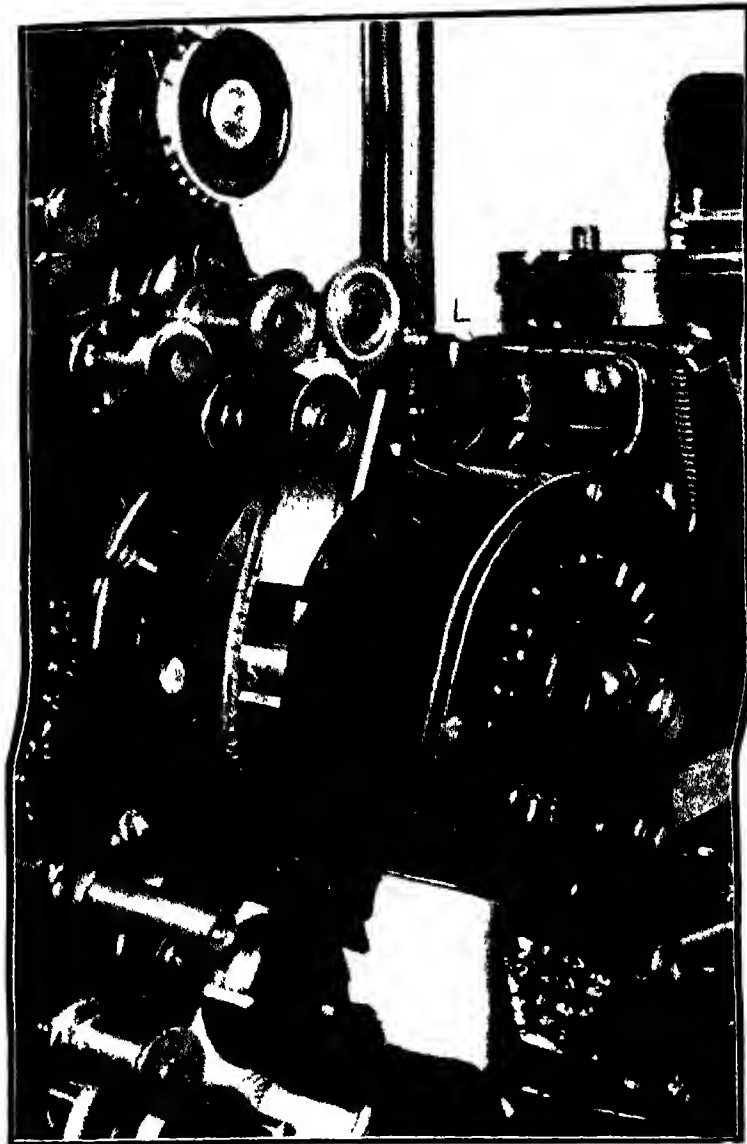
চলচ্চিত্রের বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক দিক

কিভাবে চলচ্চিত্রের উদ্ভব হ'লো এবং কেমন ক'রে সে জনপ্রিয় হ'য়ে উঠে ক্রমশঃ পরিণতির দিকে এগিয়ে চলেছে আমরা তা পূর্বেই বলেছি। কিন্তু শিল্পের দিক দিয়ে এই সম্ভাব্য ছবি যে কেন বেশীদূর অগ্রসর হ'তে পারেনি তার কারণ অনুসন্ধান করলেই বোঝা যাবে যে শিশু চলচ্চিত্র যাদের আশ্রয়ে মানুষ ও বড়ো হ'য়ে উঠেছে তারা হচ্ছে সকলেই স্থূল ব্যবসাদার। সৌন্দর্য্য-তত্ত্বের চেয়ে অর্থনীতিটাই তারা ভালো বোঝে, কাজেই, এ ব্যাপারে গোড়া থেকেই তাদের লক্ষ্য ছিল কিসে অল্প খরচে যথাসম্ভব শীঘ্র সবচেয়ে বেশী লাভবান হ'তে পারা যায়!

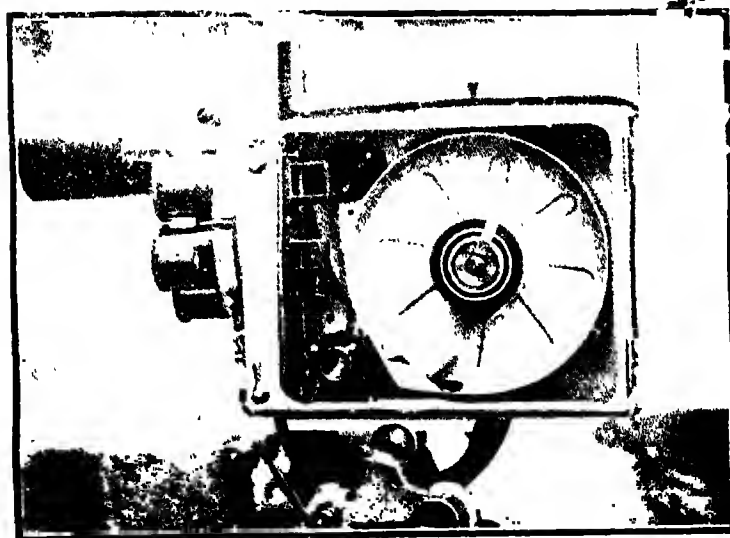
আমাদের দেশেও ফিল্ম ব্যবসায় ঠিক এই পথ ধ'রেই যাত্রা শুরু ক'রেছে। কিন্তু চলচ্চিত্রের মতো এত বড়ো একটা শিল্পের যে ও রাস্তা দিয়ে বেশীদূর অগ্রসর হওয়া কোনোমতেই সম্ভবপর নয় এই সহজ কথাটা তারা আজও বোঝেনি। অতএব এ কথাটা প্রথমেই ব'লে রাখা ভালো যে অস্তিত্ব শিল্পের তুলনার ফিল্ম-শিল্প একেবারে একটা স্বতন্ত্র কলা-বিজ্ঞ। এর একটা নিজস্ব প্রকাশ-ভঙ্গী ও ভাবাভিব্যক্তির বৈশিষ্ট্য আছে। বিষয় বস্তুর বৈচিত্র্য, গল্পের আকর্ষণ বা প্রচার-ধর্ম্ম এর কোনোটাকেই চলচ্চিত্রের প্রধান গুণ ব'লে উল্লেখ করা চলেনা। কারণ, এসকল গুণ থাকা সত্ত্বেও অনেক ছবি দর্শকদের তৃপ্তি দিতে পারে না। ছবি তখনই আমাদের মনোহরণ ক'রতে পারে যখন তা চিত্র-শিল্প হিসাবে 'নির্ম্মিত' হ'য়ে ওঠে! চলচ্চিত্র প্রধানতঃ আমাদের দৃষ্টিকে মুগ্ধ ক'রে তবে অন্তরকে অভিভূত করে। দৃষ্টিকে মুগ্ধ করার প্রধান উপায় হ'চ্ছে আলো ছায়ার অপেক্ষা লীলা ও গতিভঙ্গীর 'ছন্দ ও নন্দ'। সুতরাং চলচ্চিত্রের দু'টি মূল উপাদান হ'চ্ছে আলোক এবং গতি। এই আলোকের সাহায্যে গতির লীলা যে ছায়ার মায়া সৃষ্টি করে আমাদের দৃষ্টি তাতে মুগ্ধ হয় 'অন্তর' ত হয়।

চলচ্চিত্রের বৈজ্ঞানিক এবং যান্ত্রিক দিকটা যে পরিমাণে উন্নতির পথে দ্রুত অগ্রসর হয়েছে—কলা সৌন্দর্য্যের দিকটা তার সঙ্গে সমান তাল রেখে অগ্রসর হ'তে পারেনি। অতএব আমরা প্রথমে এর বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক দিকটার পর্যালোচনা ক'রে পরে সৌন্দর্য্য-তত্ত্ব সম্বন্ধে গবেষণা করবো।

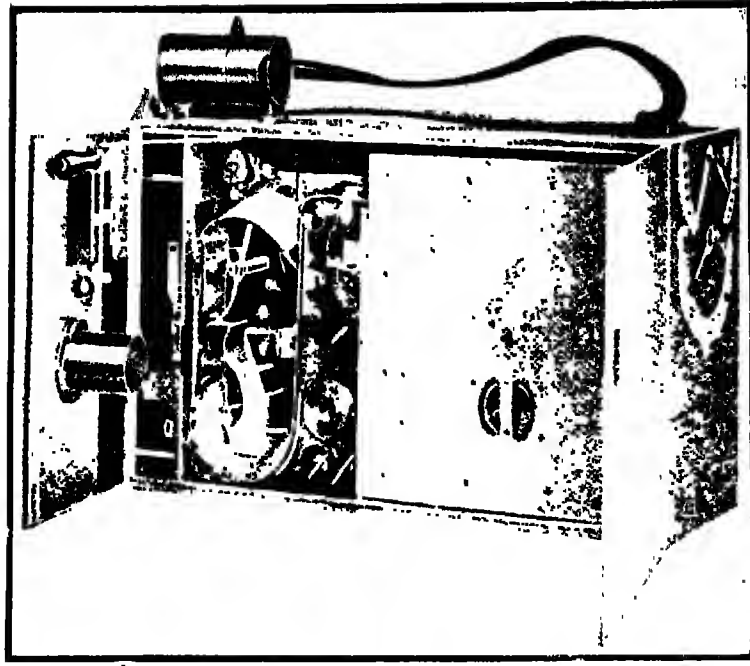
আমরা পূর্বে প্রবন্ধে বলেছি যে ১৮৮৯ খৃঃ অব্দে শ্রীযুক্ত ইষ্টম্যান সর্বপ্রথম 'ফিল্ম' উদ্ভাবন করতে সক্ষম হ'ন এবং সেই ফিল্মের সাহায্যে বিশ্ব বিখ্যাত বৈজ্ঞানিক শ্রীযুক্ত এডিসন্ সর্বপ্রথম চলচ্চিত্র দেখাতে পেরেছিলেন। ১৮৮৯ খৃঃ অব্দে শ্রীযুক্ত জর্জ ইষ্টম্যান সেলুলোজ নামক পদার্থ অবলম্বনে যে কোডাক ফিল্ম উদ্ভাবন করেছিলেন তার দ্বারা কেবল মাত্র 'নেগেটিভ' ছবি তোলাই সম্ভব হ'ত। 'পজিটিভ' ছবি ছাপবার উপযোগী ফিল্মও উদ্ভাবন করা প্রয়োজন বুঝে ১৮৯৫ সালে তিনি আর একরকম ফিল্ম তৈরী ক'রলেন যার সাহায্যে



বেল, বগু, বা প্রয়েন। প্রকট। ১৩। ১২। ১৩। ১৪। ১৫। ১৬। ১৭। ১৮। ১৯। ২০। ২১। ২২। ২৩। ২৪। ২৫। ২৬। ২৭। ২৮। ২৯। ৩০। ৩১। ৩২। ৩৩। ৩৪। ৩৫। ৩৬। ৩৭। ৩৮। ৩৯। ৪০। ৪১। ৪২। ৪৩। ৪৪। ৪৫। ৪৬। ৪৭। ৪৮। ৪৯। ৫০। ৫১। ৫২। ৫৩। ৫৪। ৫৫। ৫৬। ৫৭। ৫৮। ৫৯। ৬০। ৬১। ৬২। ৬৩। ৬৪। ৬৫। ৬৬। ৬৭। ৬৮। ৬৯। ৭০। ৭১। ৭২। ৭৩। ৭৪। ৭৫। ৭৬। ৭৭। ৭৮। ৭৯। ৮০। ৮১। ৮২। ৮৩। ৮৪। ৮৫। ৮৬। ৮৭। ৮৮। ৮৯। ৯০। ৯১। ৯২। ৯৩। ৯৪। ৯৫। ৯৬। ৯৭। ৯৮। ৯৯। ১০০।



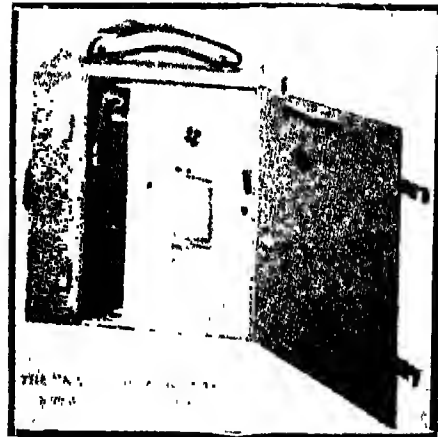
চিত্রাধার (ক্যামেরার ক্রেয়ার) ২৪



চিহ্নাঙ্ক ১ নিউম্যান্‌ সিঙ্ক লেয়ার । ১৫



শ্রীমতী এলিনোর গ্লিন্‌ (“আমেরিকা”
চিত্রনাট্যের গল্পবচসিদ্ধি) ২৭



অটোকাউন্ট্‌ । নিউম্যান্‌ ১৬
সিঙ্ক লেয়ার ।

‘নেগেটিভ্’ ফিল্ম থেকে ‘পজিটিভ্’ ফিল্ম ছেপে নেওয়া সহজ হ’য়ে গেলো। সেই বছরেই ইষ্টম্যান কোডাক কোম্পানীর কারখানা থেকে প্রায় ২২০০০ ফিট পজিটিভ্ ফিল্ম বিক্রী হ’য়ে গেলো। আজকের দিনে সেই ইষ্টম্যানের কারখানা থেকে প্রতি বৎসর অন্ততঃ সাড়ে তিন হাজার লক্ষ ফুট অর্থাৎ প্রায় দুলাক্ষ মাইল দীর্ঘ ফিল্ম বিক্রয় হ’চ্ছে এবং তার বেশীর ভাগই হচ্ছে পজিটিভ্। চলচ্চিত্রশিল্পের উন্নতি ও প্রসারের সঙ্গে সঙ্গে ফিল্মেরও উন্নতি আবশ্যক বিবেচনায় ১৯১২ খৃঃ অব্দে ইষ্টম্যান কোডাক কোম্পানী তাঁদের কারখানায় একটি গবেষণা বিভাগ খুলেছিলেন। এই গবেষণা বিভাগে ফিল্ম সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞ বৈজ্ঞানিকেরা অচিরে ‘ফিল্ম’কে সকল দিক দিয়ে নির্দোষ সুসম্পূর্ণ ও সমুন্নত ক’রে তুললেন। বিভিন্ন প্রয়োজনের উপযোগী কয়েক প্রকার বিশেষ বিশেষ ধরনের ফিল্মও তাঁরা প্রস্তুত করতে সক্ষম হ’লেন—যেমন শিক্ষা ও শিল্প বাণিজ্য বিষয়ক ছবির জন্য তাঁরা ‘সেক্টিফিল্ম’ অর্থাৎ অদাহ্য (Nonflamable) ফিল্ম তৈরি ক’রলেন, কারণ এসব ছবি স্কুলগৃহ সভাকক্ষ বক্তৃতামঞ্চ প্রভৃতি এমন সব স্থানে দেখাবার প্রয়োজন যেখানে চলচ্চিত্র দেখাবার জন্য বিশেষভাবে নির্মিত প্রেক্ষাগার ও দহন-বিমুখ (Fire proof) প্রক্ষেপনকক্ষ (Projection room) নেই।

১৯২১ সালে রঙীন-ফিল্ম তৈরী হওয়াতে যে সব ছবি এতদিন শুধু সাদা-কালোয় আলো-ছায়ার রূপ তুলছিল তারা নব রংয়ে বিচিত্র হ’য়ে উঠবার সুযোগ পেলে। এই বৎসরেই News-Film বা ‘সংবাদ-পত্রী’ অর্থাৎ চলতি খবর ছাপবার জন্য খুব কমদামের এক রকম পাতলা ফিল্মও তৈরী হয়েছিল। চলতি খবরের ছবি অতি অল্পক্ষণ মাত্র দেখানো হয় এবং প্রতি সপ্তাহেই ফেলে দিতে হয়, কারণ খবর পুরাণো হ’য়ে যায় ব’লে বেশীদিন সে ছবি আর চলেনা, কাজেই দামী ফিল্মে খবর ছাপলে লোকসান হ’য়ে যায়।

চলচ্চিত্রের প্রচলন ও প্রসার বৃদ্ধি হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে একাধিক ‘নেগেটিভ্ ফিল্ম’ বা বিষম-পত্রী, অর্থাৎ ‘মূল ছবি’ রাখার প্রয়োজন হ’ল, কারণ একখানি মাত্র ‘মূল ছবি’ হারিয়ে গেলে চুরি গেলে বা নষ্ট হ’লে আর হবার উপায় নেই, সমস্ত পরিশ্রম ও অর্থব্যয় এতবারে পণ্ড হ’য়ে যাবে। একাধিক থাকলে সে ভয় নেই। তা ছাড়া একসঙ্গে অনেকগুলি পজিটিভ্ ফিল্ম বা সমপত্রী অর্থাৎ ছাপাছবি সরবরাহ করবার আবশ্যক হ’লে একখানি নেগেটিভ্ বা মূল ছবি নিয়ে কাজ চলে না। অতএব ১৯২৬ সালে মূল ছবিরও নকল নেওয়ার উপায় উদ্ভাবিত হ’ল।

‘প্যানক্রোম্যাটিক্ ফিল্ম’ বা সার্ববর্ণিক ছায়াপত্রী ছবির উপাদান হিসাবে খুব একটা প্রয়োজনীয় উদ্ভাবন বলতে হবে। কারণ এই ফিল্মে ছবি তুললে পরিদৃশ্যমান সবক’টি রংই তার সম্পূর্ণ রূপরেখা নিয়ে চলচ্চিত্রে ধরা দেয়। ১৯২৭ ও ১৯২৮ সালে এই ‘প্যানক্রোম্যাটিক্ ফিল্মের’ বিশেষ উন্নতি সাধিত হ’য়েছে! রাড্রে ইনক্যান্ডিসেন্ট (Incandescent) আলোর সাহায্যে তোলা ছবিও এই প্যানক্রোম্যাটিক্ ফিল্মে বেশ সুস্পষ্ট ওঠে। কাজেই আজকাল ছবি তোলবার জন্য এই ফিল্ম ছাড়া অন্য কোনো ফিল্ম আর ব্যবহারই হয় না।

তুলো থেকে রসায়নিক প্রক্রিয়ার দ্বারা ‘সেলুলোজ’ তৈরি করে তাকে রাসায়নোচার্যেরা

চলচ্চিত্রের উপাদানে রূপান্তরিত করেন। ফিল্ম তৈরি করবার জন্য এক ইষ্টম্যান কোডাক কোম্পানীই বছরে প্রায় ৬৩০০০ মণ তুলো খরিদ করেন। এই তুলোকে রিফাইন বা বিশুদ্ধ ক'রে নিয়ে নাইট্রিক ও সালফিউরিক এসিডে ডিজিয়ে পরে এলকোহলে গুলে চলচ্চিত্রের উপাদান 'সেলুলোজ নাইট্রেটে' রূপান্তরিত করা হয়।

ফিল্মের এই জন্ম-ইতিহাস আলোচনা ক'রতে বসলেই মনে হয় জর্জ ইষ্টম্যান যদি ফিল্ম উদ্ভাবন করতে না পারতেন তাহ'লে হয়ত আজ চলচ্চিত্রের অস্তিত্ব সম্ভব হ'ত না! কিন্তু আর একটু ভাবলেই বোঝা যায় যে চলচ্চিত্র গ্রহণোপযোগী অতি ক্ষিপ্ৰ ও তীব্র শক্তিশালী ক্যামেরা Camera—'ছায়াধর' যন্ত্র যিনি উদ্ভাবন ক'রেছেন চলচ্চিত্র শিল্প তাঁর কাছেও কোনো অংশেই কম ঋণী নয়। ক্যামেরা বা "ছায়াধর" সৃষ্টি না হ'লে ফিল্ম আমাদের কোনো কাজেই আসতো না, আবার এ কথাও ঠিক যে শুধু ক্যামেরা নিয়েও চলচ্চিত্র তৈরী করা সম্ভব হ'ত না—যদি না ফিল্ম পাওয়া যেতো!

আবার এ কথাও যখন ভাবি যে এই ক্যামেরা অথবা ফিল্ম কোনোটার অস্তিত্বই আজ আমরা দেখতে পেতুম না যদি বৈজ্ঞানিকেরা এই তথ্যটি না আবিষ্কার করতেন যে আমাদের দৃষ্টিশক্তির একটা মস্ত বড় দুর্বলতা হ'চ্ছে যে খুব দ্রুতগতিতে আমাদের চোখের সামনে অনেকগুলি আঙুলও যদি নাড়া হয় তাহ'লেও আমরা দেখি ঠিক যেন একটি আঙুলই নড়ছে! দৃষ্টি-বিক্রমের এই রহস্যটুকু যদি না উদ্ঘাটিত হ'ত তাহলে চলচ্চিত্রের পরিকল্পনাই কখনো কাকুর মাথায় আসতো না! সুতরাং, চলচ্চিত্রের ক্যামেরা ও ফিল্ম দুইই তাদের জন্মের জন্ম সেই বৈজ্ঞানিকের কাছে চিরদিন কৃতজ্ঞ থাকতে বাধ্য, যিনি সর্বপ্রথম সন্ধান দিয়েছিলেন যে স্থির ছবিও আমাদের চোখে ন'ড়ছে বলে মনে হ'তে পারে যদি তাকে সেই ভাবে অর্থাৎ সেই রকম দ্রুতবেগে আমাদের চোখের সামনে নাড়া হয়।

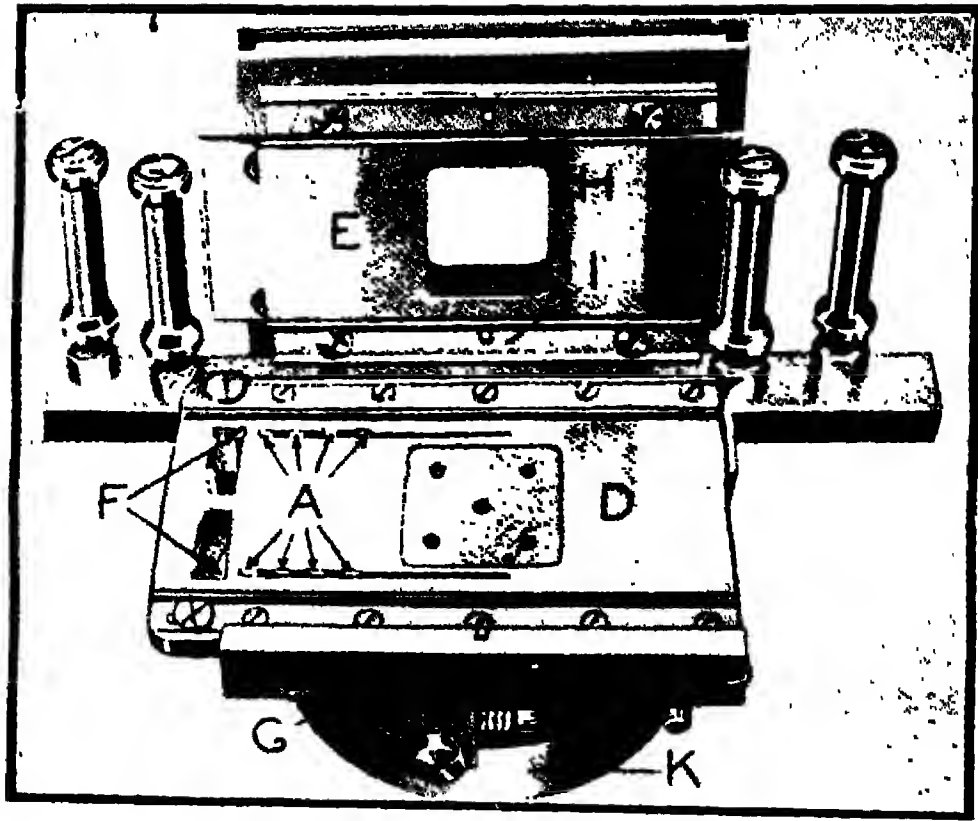
দৃষ্টি দৌর্বল্যের এই রহস্য ভেদ হবার পর থেকেই চলচ্চিত্র তোলায় উপযোগী ক্যামেরা উদ্ভাবিত হ'ল। অতি ক্ষিপ্ৰতার সঙ্গে গতিশীল কোনো ব্যক্তির প্রতি পদক্ষেপের পর পর অসংখ্য অলোকচিত্র গ্রহণ করে সেই ছবি যখন আবার আলোর সাহায্যে প্রোজেক্টার বা প্রক্ষেপন-যন্ত্রের দ্বারা পর্দার উপর ঠিক অবিকল সেই গতিতেই পরের পর নিক্ষেপ ক'রে দেখানো হয় তাহ'লে আমরা দেখতে পাই যে সেই ব্যক্তি হাঁটছে, চ'লছে বা দৌড়ছে কিম্বা লাফাচ্ছে। অর্থাৎ সেই ব্যক্তির যে গতিভঙ্গীর চিত্র তোলা হয়েছিল অবিকল সেই আলেখ্যই আমাদের চোখের সামনে মূর্ত হ'য়ে উঠছে। এই ব্যাপার সম্ভব ক'রতে গিয়ে প্রাথমিক উদ্যোক্তারা প্রতি সেকেন্ডে অন্তত পঞ্চাশখানি করে ছবি পর্দার আলোর উপর নিক্ষেপ করা প্রয়োজন ধার্য করেছিলেন। তাঁদের হিসাব মত চলতে গিয়ে প্রতি সেকেন্ডে কোনো গতিশীল কিছুর পঞ্চাশখানি ক'রে চলচ্চিত্র তোলাও অত্যাৱশ্যক হ'য়ে পড়লো। ফলে, যে বেগে গতির ছায়াছবি নেওয়া এবং তা' দেখানো দরকার সেটা একটা অত্যন্ত কঠিন ব্যাপার হ'য়ে দাঁড়ালো! তা' ছাড়া ছোট্ট একটা গল্প বা হাস্যকৌতুকের বিষয় চলচ্চিত্রে দেখাতে হ'লে এত বেশী ছোট ফিল্মের দরকার হ'তে লাগলো যে ঢাকের দায়ে মনসা বিক্রী হবার যোগাড়। কাজে-কাজেই এই মুশ্কিল আসান করবার জন্য আবার অহুসন্ধান চলতে লাগলো এবং শেষে



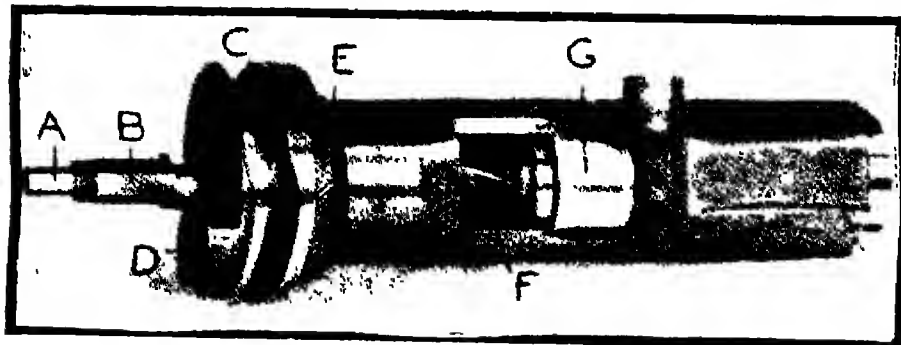
জ্যাক ডেপ্প্‌সী - বিখ্যাত
বাজা পেলোয়াড । ২৮



গতিব চর্মাচ্ছদ (এই মেয়েটির প্রতিপদক্ষেপের যে আলোকচিত্র নেওয়া হয়েছে,
ছবির পদ্ধতি এই চিত্রগুলিকে পরের পর্ব ঠিক সমান বেগে ফেলতে
পারলে—আমাদের দৃষ্টিতে ফটে উঠবে একটি মেয়ে ছুটে যাচ্ছে) ২৯



অতি দ্রুত চিত্রগ্রহণি বহু । (এই যন্ত্রেব সাহায্যে
প্রতি সেকেন্ডে ১০০ খানি
ছবি তোলা যায় । ৩০



ক্যামেরার যন্ত্রেব চাকনা । (ইহাতে ইচ্ছানুসারে
ক্যামেরার মুখ চাপা দেওয়া ও
খোলা যায়) ৩১

অনেক হিসাব নিকাশ ও পরীক্ষার পর স্থির হ'ল যে প্রতি সেকেন্ডে ষোলখানি ক'রে ছবি তোলা ও দেখানো হ'লেই যে কোনো গতির চলচ্চিত্র পর্দার উপর সঠিক নিক্ষিপ্ত হয়। আজকের দিনে প্রতি সেকেন্ডে ষোলখানি ক'রে ছবি তোলা খুব কঠিন নয় এবং তা দেখানোও আর তেমন শক্ত ব্যাপার নেই, কারণ, 'ক্যামেরা' ও 'প্রজেক্টর' এই দু'টি যন্ত্রই আজ সবিশেষ উন্নতি লাভ ক'রেছে।

চলচ্চিত্র ক্যামেরার প্রথম কাজ হ'চ্ছে অগ্রাহিত (raw film) ফিল্মখানির কতক অংশ প্রতি সেকেন্ডে লেন্সের (Lens-মণি-মুকুর বা পরকলা) সামনে এমন ভাবে এনে হাজির করা—যাতে প্রতি সেকেন্ডে যে কোনোও চলমান ব্যক্তি বা বস্তুর গতি-ভঙ্গীর অন্ততঃ ষোলখানি সঠিক ছায়াচিত্র সেই ফিল্মের বৃকে এসে পড়ে! চলচ্চিত্র ক্যামেরার দ্বিতীয় কাজ হ'চ্ছে লেন্সের বা মণি-মুকুরের সামনের আলোটুকু প্রত্যেক সেকেন্ডের শেষে নিমেষের জন্ত আড়াল করবে ব'লে একটু ঢাকনা অবিরত চাপা দেওয়া এবং খোলা।

চলচ্চিত্র ক্যামেরার তৃতীয় কাজ হ'চ্ছে প্রতি সেকেন্ডে যেটুকু ফিল্মে ছায়াছবি নেওয়া হ'য়েছে এবং যেটুকু অগ্রাহিত ফিল্ম তখনো ব্যবহার করা বাকী রয়েছে এই উভয় অংশই আলোক-বিরোধী Light-proof আধারের মধ্যে সংগোপনে গুটিয়ে রাখা। এ ছাড়াও চলচ্চিত্র ক্যামেরার আরো অনেক কাজ আছে যা গোণ হ'লেও বর্জনীয় নয়, যেমন, ঐ এক সেকেন্ডের মধ্যেই একাধিকবার ফিল্মখানির গতি কালের সঙ্গে ছবির বিরতি কালের অদল-বদলের সুর্যোগ পাওয়া! অবশ্য এ সুর্যোগটুকু পাবার জন্তে চলচ্চিত্র ক্যামেরার কলকজা একটু নূতন রকমে পরিবর্তন ক'রে নিতে হ'য়েছে।

ফিল্মে কোনো ছবি তোলবার সময় এবং তা' দেখাবার সময় যাতে ফিল্মখানি দাঁত সংযুক্ত চাকার সাহায্যে আগাগোড়া ঠিক সমান্তরালে অথচ দ্রুত এবং অনায়াসে নড়তে অর্থাৎ সরতে পারা যায় তার জন্ত ফিল্মের দু'ধারে সমান্তরালে ছিদ্র রাখার ব্যবস্থা হ'য়েছে। এডিসন তাঁর 'কাইনেটোস্কোপ' যন্ত্রে এবং লুমীয়ার তার 'সিনেমেটোগ্রাফ' যন্ত্রে ফিল্মে ছবি নেবার ও দেখাবার সুবিধার জন্ত এই সছিদ্র ফিল্ম ব্যবহার ক'রতে বাধ্য হ'য়েছিলেন। এডিসন যে ফিল্ম ব্যবহার করতেন তার উভয় প্রান্তে চৌকো চৌকো ঘর কাটা ছিল, কিন্তু লুমীয়ারের 'সিনেমেটোগ্রাফ' যন্ত্রের ফিল্মে গোল গোল ঘর কাটা। ক্যামেরা, প্রিন্টিং মেশিন, এবং প্রোজেক্টিং মেশিন এই তিনটি যন্ত্রেই এমনভাবে দাঁত সংযুক্ত চাকা লাগানো আছে যে ফিল্মের দু'ধারের ফুটোয় সেই দাঁত ঢুকে গিয়ে ফিল্মখানিকে ঠিক সমান তালে প্রসারিত ও সঙ্কচিত করে এবং তার প্রয়োজনীয় অংশটুকু মাত্রই খোলে বা গুটিয়ে তোলে!

কিন্তু এই সছিদ্র ফিল্ম ব্যবহার করবার সময় প্রথমে ভারি একটু মুশ্কিল হয়েছিল। ছবি তোলার পর সেই ছবি যখন লেবোরেটরীতে অর্থাৎ, রসায়নাগারে গিয়ে ছেপে বেরিয়ে আসে তখন দেখা যায়—রাসায়নিক প্রক্রিয়ার ফলে ফিল্মখানি কুঞ্চিত হ'য়ে যাওয়ার দরুণ নেগেটিভের ফুটোগুলি ছোট হ'য়ে গেছে! সুতরাং তা থেকে যদি 'পজিটিভ' ফিল্ম নেওয়া হয় তা' হ'লে নেগেটিভ ছবির সঙ্গে পজিটিভ ছবির ঘর গরমিল হ'য়ে পড়ে! কাজে কাজেই বাধ্য হ'য়ে 'পজিটিভ' ফিল্ম এমনভাবে আলাদা ফুটো করে তৈরী হ'তে লাগলো যাতে

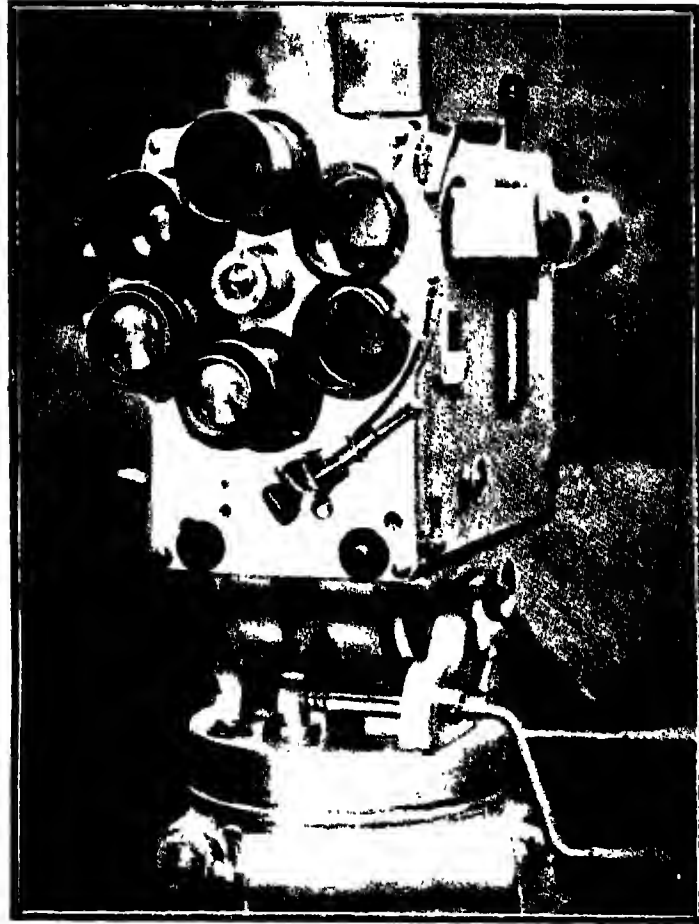
লোবোরটোরী ফেরৎ ‘নেগেটিভের’ সঙ্গে তার ঘর অবিকল ঠিক মেলে ! এতে কাজের অত্যন্ত স্বামেলা বাড়ছিল, তাই “বেল্ এণ্ড হাওয়েল” কোম্পানীর এ, এস্, হাওয়েল্ সাহেব অনেক গবেষণা ক’রে এমন একটি ছবি ছাপবার অভিনব যন্ত্র উদ্ভাবন করলেন যাতে ‘নেগেটিভ’ ফিল্ম ছাপবার সময় কুঞ্চিত না হওয়ায় পজিটিভ ফিল্মের সঙ্গে তার ছিত্তের আর কোনো অনৈক্য ঘটেনা ।

মিঃ হাওয়েল্ চলচ্চিত্র ক্যামেরার আরও অনেকগুলি উন্নতি সাধন ক’রেছেন, যেমন Slow motion Picture !—মহুগতি-চিত্র । হাওয়েল তাঁর ক্যামেরাকে এমনভাবে তৈরী ক’রলেন যে সেই যন্ত্রের সাহায্যে চিত্রের গতিও প্রযোজকের করায়ত্ত হ’য়ে গেলো ! অর্থাৎ যে কোনো বেগের গতি-চিত্র ইচ্ছামত দ্রুত বা সংযত করা তাঁর পক্ষে সম্ভব হ’ল ।

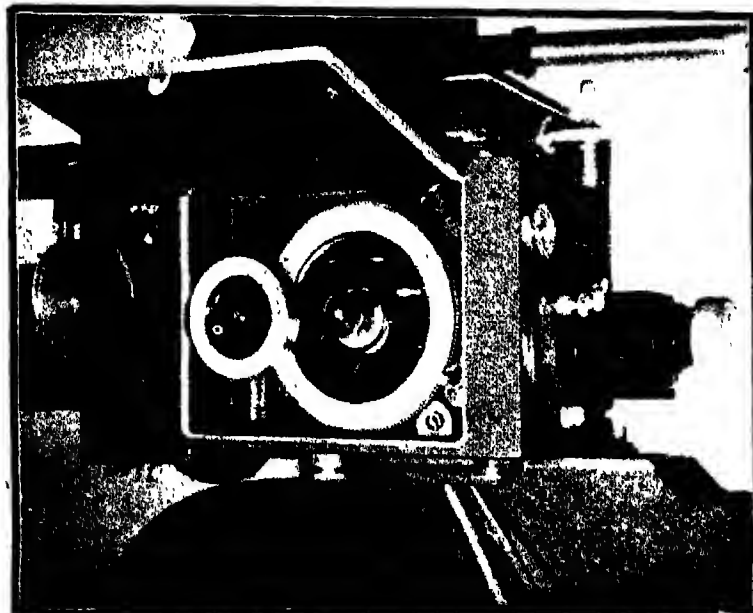
শিক্ষামূলক ছবি তোলায় পক্ষে এই নবউদ্ভাবন বিশেষ কাজে এসেছে । যেমন কী ভাবে ধীরে ধীরে বীজ অঙ্কুরিত হ’য়ে ক্রমে বৃক্ষে পরিণত হয় এবং কী ভাবে কলি ও মুকুল ক্রমে ফুলে ফলে রূপান্তরিত হয় চলচ্চিত্রের সাহায্যে এ বিষয়ে ছাত্রদের শিক্ষা দেওয়া আজ কোনমতেই সম্ভব হ’তনা যদি না ‘ছবি’র গতির সঙ্গে ‘গতি’র ছবি তোলাও শিল্পীর করায়ত্ত হ’ত । হাস্যরসপ্রধান ও কৌতুক-রঙ্গের চিত্র নেবার সময়ও এই নবউদ্ভাবন শিল্পীর মস্ত বড় সহায় হ’য়ে উঠেছে ! মিঃ হাওয়েলের ক্যামেরা প্রতি সেকেন্ডে যে কোনো গতির দৃশ্য চিত্র তুলে নিতে পারে । হাওয়েলের আগে ফরাসী বৈজ্ঞানিক এম্ লাব্‌রেলী যে ক্যামেরা উদ্ভাবন করেছিলেন তাতে প্রতি সেকেন্ডে একশ’ থেকে দেড়শ’ পর্যন্ত ছবি তোলা যেতো । প্রসিদ্ধ ডেবরী (Debie) ক্যামেরার ‘অতি দ্রুত’ (Super Speed) সংস্করণ ঐ রকম মস্তিষ্ক প্রসূত । পরে ‘বেল্ এণ্ড হাওয়েল’ ক্যামেরা এসে ‘ডেব্রী’কেও টেকা দিয়েছে । ‘বেল্ এণ্ড হাওয়েল’ ক্যামেরার আর একটা বিশেষত্ব হ’চ্ছে যে একই ক্যামেরায় ‘সাধারণ’ ছবি—অর্থাৎ প্রতি সেকেন্ডে ষোলোখানি মাত্র এবং ‘অতিদ্রুত ছবি’—অর্থাৎ প্রতি সেকেন্ডে দৃশ্য ছবিও তোলা যাবে—এ রকম ব্যবস্থা আছে ।

‘সবাক্ চিত্র’ (Talkie) উদ্ভাবিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে ‘ক্যামেরাকে’ আবার একবার ভেঙে চুরে নতুন করে গড়তে হ’য়েছে । ‘কথা কওয়া’ ছবি প্রতি সেকেন্ডে চব্বিশখানি ক’রে তোলা দরকার, নইলে ছবির সঙ্গে কথার যোগ রাখা যায়না । প্রতি সেকেন্ডে ২৪খানি ক’রে ছবি তুলতে গেলে আর হাতে ক’রে ক্যামেরা ঘোরাণো চলেনা, কারণ হাতের গতির কমবেশী হ’লে ‘মুক’ ছবির তেমন কোনো ক্ষতি হ’তনা বটে কিন্তু ‘মুখর’ ছবি তাতে মাটি হ’য়ে যাবার সম্ভাবনা, তাই ক্যামেরার হাতল ‘সবাক্’ ছবি তোলাবার সময় মোটরের সাহায্যে ঘোরাণো হয় । এর আর একটা প্রধান কারণ হ’চ্ছে—হাতে ঘোরাণো সহজ হবে বলে ‘মুক’ ছবি তোলাবার ক্যামেরায় হাতলের চাকার মূলে যে ‘বল্‌বেয়ারিং’ ব্যবহার হ’ত, সবাক্ ছবির ক্যামেরায় তা ব্যবহার করা যায়না, কারণ ‘বল্‌বেয়ারিং’ সংযুক্ত চাকা ঘোরাবার সময় যে টিক্ টিক্ শব্দ হয়, সবাক্ ছবি তোলাবার সময় সে শব্দ হ’লে ছবি নষ্ট হ’য়ে যায় । তাই ‘সবাক্’ ছবির ক্যামেরা একেবারে নীরব (noiseless) ক’রে নির্মাণ ক’রতে হ’য়েছে ।

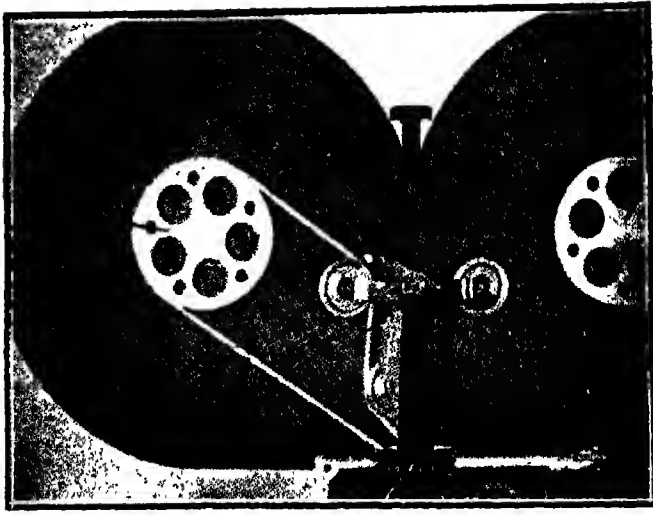
চলচ্চিত্র ক্যামেরার কপাট বা রোধক (shutter) ‘বোবা’ ছবি তোলাবার সময় প্রতি



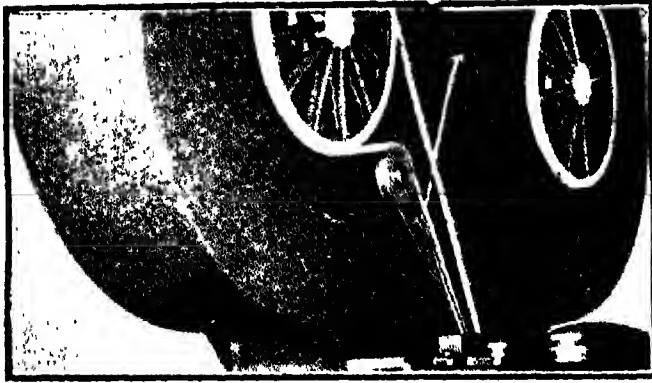
যড়ান্ন ক্যামেরা—এই কদাসী ক্যামেরার ছ'টি মরে ছ'বকম লেন্স আছে । ক্যামেরাখান
ছবির দৃশ্য ও গভীরতাব পরিমাপ অত্যাধীক যত্নে সে কোনও মত ব্যবহার করেন ।
নাথার উপর লোকাসেন ডক লক্ষ্যভেদ দপণ আছে ৩২



মিচেলের সবাক্ ছবির ক্যামেরা ৩৩



ফিল্ম ও ক্যামি (বোল এণ্ড্‌ হাওয়েল) ৩৫



ছবিদ ডাক্তার বোবাবার বেঞ্চে ও পুলি, মিউজি ৩৫



ফটোবল পোলোয়াড ফ্রিন ৩৬



‘দি ক্যাপিটেল অফ ডক্টর ক্যালিগানি’ চিত্রে সীজাবেল ভুগিকায়—শ্রীকান্ত কনরাদ তাঁট ৩৭

সেকেন্ডে যোলোবার খুলতো আর বন্ধ হ'তো এবং প্রত্যেক ছবিখানিকে ফিল্মের বুকে উঠে পড়বার জন্য এক-সেকেন্ডের আটচল্লিশ ভাগের এক ভাগ মাত্র সময় দিত। তখন ক্যামেরার মুখ ১২০ ডিগ্রী এ্যাঙ্গেলের বেশী খোলা যেতেনা, কিন্তু, পরে ১৭০ ডিগ্রী এ্যাঙ্গেল পর্যন্ত ক্যামেরার মুখের 'ই' (opening) বাড়ানো সম্ভব হ'য়েছিল। এতে লেন্সের (Lens—মণি-মুকুর) ভিতর দিয়ে বেশী মাত্রায় আলো আসা সম্ভব হওয়ায় ছবি আরও স্পষ্ট হ'য়ে উঠ'তো।

চলচ্চিত্রের গোড়ার দিকে 'ফেডইন' বা বিকাশ (Fade-in) ফেডআউট বা অন্তর্দান (Fade-out) ডিজল্ভ বা বিলয় (Dissolve) প্রভৃতি যে সব কৌশল ছবিতে প্রদর্শিত হ'তো তা এই ক্যামেরার ঢাকনাকেই অবলম্বন ক'রে। অর্থাৎ ক্যামেরার মুখের ঢাকনাটিকে ধীরে ধীরে বন্ধ করে বা ধীরে ধীরে খুলে ছবির ক্রমবিকাশ, ক্রমান্ত বা বিলয় সাধন করা হ'তো। কিন্তু অন্তর্বিলয় (lap-dissolve) সাধনে—অর্থাৎ ছবির একটি দৃশ্যকে ডুবিয়ে দিয়ে তার মধ্যে আর একটি দৃশ্যকে পরিস্ফুট ক'রে তোলার সময় এ কার্যদা তেমন কাজে আসতেনা! কারণ দু'খানি ছবির আলোর পরিমাণ সমস্ত্র না হ'লে এই 'অন্তর্বিলয়' প্রক্রিয়া ঠিক নির্দোষ হ'তে পারেনা। কিন্তু যখন 'দো-ডালা' (Double disc) ঢাকনা উদ্ভাবিত হ'লো, তখন থেকে আপনা হ'তেই ক্যামেরার স্বতন্ত্রিয় (Automatic) নিখুঁত 'অন্তর্বিলয়' ঘটানো চ'লতে লাগলো!

ক্যামেরার ঢাকনা শুধু 'দো-ডালা' হ'য়েই থামেনি, তার প্রতি নিমেষের গতিও এখন ক্যামেরা-ম্যানের সম্পূর্ণ করায়ত্ত হ'য়ে গেছে! তাতে মস্তবড় একটা সুবিধা হয়েছে এই যে—ইচ্ছা মতো যে কোনো দৃশ্যকে যতক্ষণ দরকার আলো লাগিয়ে ফিল্মে ওঠ'বার সুযোগ দেওয়া যায়। ফলে দশহাজার ফুট ফিল্মেও সমস্ত ছবিখানিতে এখন আলোর পরিমাণ সর্বত্র সমান রাখা সম্ভব হয়েছে।

ফোকাস (Focus) করবার সময়—অর্থাৎ ক্যামেরার মুখের ভিতর দিয়ে ফিল্মের বুকের উপর ছবিখানিকে ঠিক 'তাগ্' ক'রে বাগাতে বিশেষ অসুবিধা ভোগ ক'রতে হ'তো আগে। আজকাল আমেরিকা ছবি তাগ্ করবার জন্য—বন্দুকের 'মাছি' বা 'লক্ষ্যভেদ' যন্ত্রের মতো—ক্যামেরার বাইরে দিকে ফোকাসের উপযোগী পৃথক কলকজা বিশেষ ভাবে এঁটে নিয়েছে। পূর্বোক্ত 'বেল্ এণ্ড হাওয়েল্' ক্যামেরা, 'মিচেলের' (Mitchell) ক্যামেরা, এক্লেী (Akeley) ক্যামেরা প্রভৃতি সবেতেই 'ফোকাসের' আলাদা ব্যবস্থা করা আছে। এতে শুধু সময় এবং ফিল্মই বাঁচ'ছেনা, অধিকন্তু ছবি তোলার কাজের এত বেশী সুবিধা হ'চ্ছে যে আমেরিকার পদাঙ্ক অনুসরণ ক'রে ফরাসীর 'ডেব্রী' ও ক্যামেরাক্লেয়ার (Camereclair) ক্যামেরা এবং ইংরাজের নিউম্যান সিন্কেলয়ার (Newman Sinclair) ক্যামেরাও ফোকাসের জন্য পৃথক যন্ত্র সংযুক্ত হ'য়ে নির্মিত হ'চ্ছে।

আমেরিকা আর একটা মস্ত সুবিধা ক'রেছে ক্যামেরায় নূতন ধরনের পত্রী-কোটা (Film Magazine) নির্মাণ ক'রে। ফরাসী ক্যামেরাই প্রথম চলচ্চিত্র জগতের আদর্শ ছিল। তাতে দু'টি মাত্র পত্রী-কোটা থাকতো; একটিতে অগ্রাহিত ফিল্ম গোটানো থাকতো, আর একটিতে ছবি তোলা হ'লে ব্যবহৃত ফিল্ম রাখা হ'ত গুটিয়ে। কিন্তু, 'বেল্

এও হাওয়েল' কোম্পানী 'দো-ঘরা-পত্ৰী-কোঁটা' (Double-chamhered Magazine) উদ্ভাবন ক'রে পত্ৰী-কোঁটা সংক্রান্ত সমস্ত অসুবিধাই দূর ক'রে দিয়েছে।

পত্ৰী-কোঁটার মধ্যে যে চাকার ফিল্ম গোটানো হয় এবং যে চাকা থেকে ফিল্ম খুলে নেওয়া হয় তাদের পরস্পরের ঘোরার বেগ কিছুতেই সমতালে না হওয়ায় গোড়ার দিকে এই নিয়ে অত্যন্ত মুশ্কেল হ'চ্ছিল। কারণ, ফিল্ম জড়ানো চাকাখানি প্রথমটা ফিল্মের ভারে একটু ধীরে ঘুরতো, আর ফিল্ম গোটাবার খালি চাকাখানি তখন হাল্কা ব'লে বেশ জোরে ঘুরতো ; তারপর যেমন আস্তে আস্তে এ চাকাখানি ক্রমশঃ খালি হ'য়ে হাল্কা হ'য়ে প'ড়তো তখন আবার ওটির বেগ কমে আসতো এবং এটির বেগ জোর হ'ত ! আজকাল বেন্ট্ ও পুলি, অর্থাৎ সরু ফিতে ও ছোট্ট কপিকল এমনভাবে ক্যামেরার মধ্যে ফিট করে নেওয়া হয়েছে যার সাহায্যে ভারী চাকাখানিকে হালকা চাকার সঙ্গে সমান বেগেই ঘোরানো যায়।

'বিকাস' (Fade in) অন্তর্দান (Fade out) বিলয় (dissolve) অন্তর্বিলয় (Lap-Dissolve) দ্বিপাতন-চিত্র (Double-exposure) বা ছবির উপর ছবি তোলা, এমনি আবার একাধিকবার একই ছবির উপর ছবি নেওয়া অর্থাৎ, 'বহুপাতনচিত্র' (multiple exposure) 'পটভঙ্গ' (Split screens) 'স্তুপ্তন' (stop-motion) ইত্যাদি ক্যামেরা-কৌশল চলচ্চিত্রকে চিত্তাকর্ষক ও রহস্যময় ক'রে তুলেছে ! চলচ্চিত্রের উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে প্রয়োজনমত তার বৈজ্ঞানিক ও বাস্তবিক দিকেরও এই সব বিস্ময়কর উন্নতি সাধিত না হ'লে চলচ্চিত্র আজ এতবড় একটা ব্যাপার হ'য়ে উঠতে পারতো না ! আলোকচিত্রকর (Photographer বা Camera man) যাতে অনায়াসে তার যন্ত্র পরিচালনার খুঁটিনাটির দিকে দৃষ্টি আবদ্ধ না রেখে ছবির ঔৎকর্ষের প্রতি সম্পূর্ণ মনোযোগ দিতে পারে তার জন্ত আধুনিক ক্যামেরায় 'ট্যাকোমিটার' (Tachometers) সংযুক্ত হ'য়েছে, ভিগনেটিং (Vignetting) বা 'প্রান্তবিলয়ন' যন্ত্র যার দ্বারা ইচ্ছামত ছবির অংশ বিশেষ বিলোপ ক'রে দেওয়া যায়, তাও এখন ক্যামেরার অন্তর্ভুক্ত হ'য়েছে।

বড় বড় ভারি ভারি ক্যামেরা দূর দূরান্তরে নিয়ে যাওয়ার এবং সর্বত্র ব্যবহার করার অসুবিধা হয় বলে আজকাল তিন চার রকম লঘু-বাহ (Portable) ক্যামেরা উদ্ভাবিত হ'য়েছে। 'বেল এও হাওয়েলের' 'আইমো' (Eyemo) ফরাসী Devry ও cinex, বিলাতী Sinclairs' Auto-Kine প্রভৃতি 'লঘু-বাহ' (Portable) ক্যামেরাগুলির কলকল্লা ছোট্ট মধ্যেও এমন সুন্দর ভাবে তৈরি যে তার সাহায্যে ঠিক বড় ক্যামেরার মতই নির্দোষ ছবি তোলা যায়।

চলচ্চিত্রের ফিল্ম, ক্যামেরা, ছবির রাসায়নিক পরিস্ফুটন (Developing) ও প্রেক্ষকৃটিং বা 'প্রক্ষেপন যন্ত্র' প্রভৃতি ওদেশে যে এত বেশী উন্নতিলাভ ক'রেছে তার একমাত্র কারণ—ও দেশের বহু গুণী বৈজ্ঞানিক রাসায়নিক ও যন্ত্রশিল্পী (Mechanical Engineer) এ ব্যাপারে নেমে দীর্ঘকাল ধরে মাথা ঘামিয়ে অসুসন্ধান, গবেষণা, পরীক্ষা ও সাধনা ক'রে তবে একে আজ সকল দিক দিয়ে সুসম্পূর্ণ ক'রে তুলেছেন। আমাদের মতো ফাঁকি দিয়ে কিছু করবার চেষ্টা করা ওদের প্রকৃতি-বিরুদ্ধ, কাজেই আমাদের যেখানে ব্যর্থতার অন্ত নেই ওদের সেখানে সিদ্ধির ঘড়ৈখ্য।



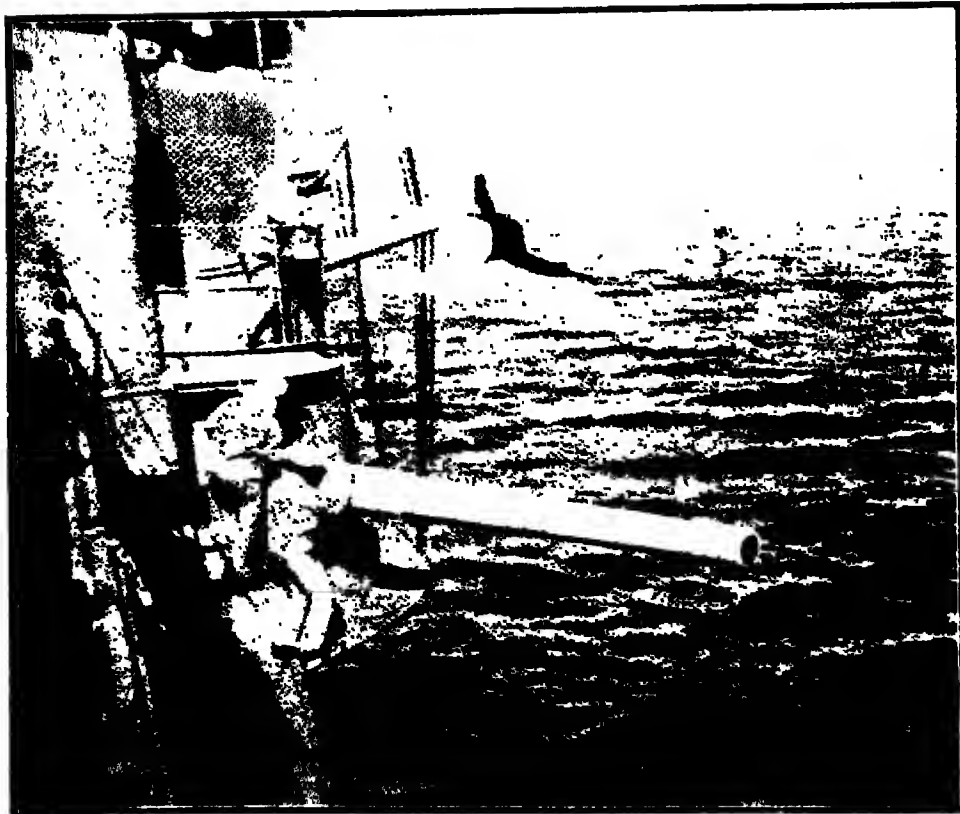
“দি ক্যাবিনেট্ অফ ডক্টর ক্যাথগারি” জেনের ভূমিকায় প্রসিদ্ধা জার্মান অভিনেত্রী
লিল ড্যাগোভার্স । সীজার জেনের শব চুরি করে নিয়ে যাচ্ছেন । ৩৮



জেনের শব নিয়ে সীজারের পলায়ন ।
সীজারের ভূমিকায় কনরাদ ভীট ৩৯



ব্যাটেলশিপ—গোটেমাকন্—সোভিয়েট চলচ্চিত্র ৪০



নৌ-সেনা নাযকদের জলমগ্ন হওয়ার দৃশ্য ।
ব্যাটেলশিপ পোটেমকিন । ৪১

চলচ্চিত্রের শিল্পকলার দিক

পূর্বেই বলেছি যে বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক বিভাগে চলচ্চিত্রের যে বিপুল উন্নতি সাধিত হ'য়েছে, শিল্প-কলার দিক দিয়ে এখনও তার সে পরিমাণ ঔৎকর্ষলাভ ঘটেনি। তার প্রধান কারণ প্রথমতঃ চলচ্চিত্র-ব্যবসায়ীরা অনেকেই টাকা-আনা-পাই যতটা বোঝেন,—চাক্র কার সঙ্কে তাঁরা ঠিক সেই পরিমাণেই অবোধ! দ্বিতীয় কারণ—ক্যামেরার চোখে অবিকল সত্য বস্তুই নির্বিকারভাবে প্রতিকলিত হয়, এই ভুল ধারণাবশতঃ এতকাল পর্যন্ত রঙীন তুলি নিয়ে শিল্পীদের স্বপ্ন-কল্পনার মায়া তার পিছনে এসে দাঁড়ায়নি। কাজেই তখন গল্পের ছবিও উঠছিল ঠিক এখনকার 'টপিক্যাল বাজেট্' বা চল্টি থবরের মতই! দেশের বিশেষ বিশেষ ঘটনার ইতিবৃত্ত সংক্রান্ত নির্ভুল নথী-সংগ্রাহক হিসাবে, শিক্ষার প্রসার ও জ্ঞান প্রচারের দিক দিয়ে—এমন কি, ক্যামেরায় বিজ্ঞানের' নব নব উদ্ভাবন সম্ভাবনার উপায় নিহিত আছে বলে ধ'রে নিলেও ক্যামেরার শক্তি যদি আজ কেবল 'চল্টি থবরের' মতো চলচ্ছবি শ্রেণীর-সজীব চিত্র তোলাতেই সীমাবদ্ধ থাকতো, তাহ'লে আমাদের দেশের সনাতন গুরু গাড়ীর বৈদিক চাকার মতো ক্যামেরা আজও তার আদিম অবস্থাতেই পড়ে থাকতো! কিন্তু সে তার বহুবিধ শক্তির পরিচয় দিয়ে আজ অনেকখানি এগিয়ে গেছে।

সীনেমা দেখতে গিয়ে প্রধান ছবি শুরু হবার আগে এখনো "চল্টি থবরে" দেশ-বিদেশের সচিত্র সমাচারটুকু অনেকেরই ভালো লাগে। কিন্তু, সে ভালো লাগা তাদের ছবির জন্ত নয়, থবরেরই জন্ত! ঠিক যে আগ্রহে লোকে সকালে উঠেই নিবিষ্ট মনে সংবাদপত্র পড়ে, এও তাই। কিন্তু, একটা কোনো গল্প বা রূপকথার যদি ঠিক ঐ ভাবে ছবি তুলে দেখানো হয় তাহ'লে—সেটা না হবে ছবি—না হবে রূপকথা! কারণ 'চল্টি থবরের' ছবিতে যখন আমরা দেখি যে,—বড়লাট দিল্লীতে একটি নূতন হাসপাতালের দ্বারোদ্বাটন ক'রছেন, কিম্বা বিলাতে বর্ধমানের মহারাজাধিরাজ বাহাদুর ব্রাইটনে সমুদ্র-স্নান ক'রছেন, তখন বড়লাট বা মহারাজাধিরাজ বাহাদুরের মনের ভাব কি রকম, সেদিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষিত হয়না, আমাদের লক্ষ্য হয়ে ওঠে কেবল তাঁদের কাজটুকু! কিন্তু, ছবিতে রূপকথা দেখবার সময় পাতালপুরীর রাজকন্তাকে দেখে উদয়গড়ের সুবরাজের মনে কী ভাবের উদয় হ'চ্ছে, সেইটে জানবার আগ্রহই হ'য়ে ওঠে আমাদের প্রধান আকর্ষণ। রাজকুমারীর সঙ্গে কুমারের চোখের দেখাটুকুর ছবিই শুধু আমাদের নয়ন-মনকে তৃপ্ত ক'রতে পারেনা! কাজেই, চলচ্চিত্রের আদিম যুগে যখন ক্যামেরায় গল্পের ছবি নেওয়া হ'তো—মাত্র কতকগুলি ঘটনার পরের পর ছবি তুলে—অবিকল 'চল্টি থবরের' ধরণে, তখন সে ছবি দর্শকদের প্রাণকে স্পর্শ ক'রতে পারতো না, কেবল তাদের—চোখের কৌতূহল কতকটা জাগিয়ে তুলতো মাত্র!

সেই যে প্রথম দিন থেকেই ভুলপথে এই চলচ্চিত্র-শিল্প তার পা' বাড়িয়েছিল, আজও সেই ভুল পথ ধ'রেই সে চলেছে। অল্প কয়েকজন প্রতিভাবান পরিচালক ব্যতীত আর কেউ

ক্যামেরাকে শিল্পীর হাতের ক্রীড়নক ক'রে তুলতে পারেননি। ক্যামেরাকে নিজের বশে না এনে ক্যামেরার বশে থেকে যাঁরা ছবি তোলেন, সে ছবিতে তাঁরা কোনো কাল্পনিক সৌন্দর্য সৃষ্টি ক'রে কলা-নৈপুণ্যের পরিচয় দিতে পারেন না। চলচ্চিত্র যে কেবলমাত্র 'ফটোগ্রাফ' নয়, সে যে ছবি—এবং, সে যে গল্পের ছবি নয়—ছবিতে গল্প—এই সহজ কথাটা যে ডাইরেক্টর বা পরিচালক মনে রাখতে পারেন না, তাঁর তত্ত্বাবধানে তোলা ছবিতে পরিচালকের কৃতিত্ব কোথাও খুঁজে পাওয়া যায় না। ক্যামেরাকে যিনি ইচ্ছামত ঘুরিয়ে-ফিরিয়ে দূরে নিকটে ও কোণাকোণি ক'রে রেখে, ছবি তোলার সময় ও গতির হ্রাস বৃদ্ধি ক'রে এবং পটচ্ছদ প্রণালী (Masking) ও পটবিপর্যয় (Transposition.) প্রথা প্রভৃতি অবলম্বন ক'রে চলচ্চিত্রকে ছবির পর্যায়ের টেনে এনে, ছবির দ্বারা গল্পটিকে সজীব ও প্রত্যক্ষ ক'রে তুলতে পারেন, তিনিই সুদক্ষ পরিচালক বলে অভিহিত হবার যোগ্য।

কোনো বস্তু বা ব্যক্তির অবিকল প্রতিকৃতি অর্থাৎ তার আকৃতির প্রত্যেক অংশ ও তার পরিমাপ পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে ছবিতে দেখতে পেলেই আসল জিনিসটি বা ব্যক্তিটিকে দেখার অমূল্য আনন্দ বা অনুভূতি জাগেনা। কোনো বস্তু বা ব্যক্তির পরিবর্তে যদি আমরা কেবলমাত্র তার ছবিখানি পাই তাতে আমরা খুশী হতে পারিনি। টাকার পরিবর্তে যেমন টাকার ছবি পেলে কারুর মন ওঠেনা, এও অনেকটা সেই রকম। যে পরিচালকের শিল্প-প্রতিভা আপন কল্পনা-শক্তির সাহায্যে কোনো বস্তু বা ব্যক্তির প্রতিক্রম সৃষ্টি করে—যেটা তার নিজের অনুভূতির ছায়া বা তার অন্তর্দৃষ্টির অবলোকিত কিম্বা মানস-গোচর রূপের অভিব্যক্তি—সেইটাই যথার্থ 'আর্ট' বা কলা-পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত হয়ে শিল্পের মর্যাদা লাভ করতে পারে। "একজনের ছবি উঠেছে ঠিক যেন তার অবিকল জীবন্ত প্রতিকৃতি" এ কথা ব'ললে—সে ক্যামেরাটি যে খুব ভালো এবং নির্দোষ এটা প্রমাণ হ'তে পারে বটে, কিন্তু, শিল্পীর বাহাদুরী বা গুণপনার পরিচয় কিছুই পাওয়া যায় না তার মধ্যে। শিল্পীর কৃতিত্ব সেই থানে—যেখানে শিল্পীর চোখে সে তাকে যেমনটি বা তার যে রূপটি দেখেছে—তার যেটুকু নিজস্ব বৈশিষ্ট্য বা প্রধান পরিচয় যা শিল্পীর দৃষ্টিতে ধরা পড়েছে—সেইটুকু বিশেষ ক'রে যে ছবিতে সে ছুটিয়ে ফুলতে পেরেছে—সেইখানেই শিল্পীর যথার্থ নৈপুণ্য, এবং দর্শকের মনেও সেই ছবিই একটা অনিন্দ্যরূপের সাড়া জাগিয়ে তোলে! নইলে, তাদের প্রতিদিনের সহজ দেখা মানুষটিকে ছবিতে ছব্ব তেমনি দেখলে তাদের দৃষ্টি বেশীক্ষণ সেদিকে আবদ্ধ থাকে না। অথচ,—দর্শকের দৃষ্টিকে ছবির উপর আবদ্ধ ক'রে রাখাই হ'চ্ছে এই চলচ্চিত্র শিল্পের ক্ষেত্রে সার্থকতা লাভের একটা প্রধান উপায়!

শিল্পীর চোখের বিশেষ দৃষ্টি আমাদের সহজ-দেখা কোনো মানুষের যে বিশেষ রূপটি লক্ষ্য ক'রে ছবির পটে তাকে ছুটিয়ে তোলে, আমরা সে আলেখ্য দেখে যদি মুগ্ধ নাও হই, অন্তত, অবাক বিশ্বয়ে সেদিক পানে চেয়ে দেখে ভাববো যে,—এ মানুষটির এ মূর্তি কবে যেন আমাদের চোখে একটিবার পড়েছিল। সে কবে—কে জানে? ঠিক মনে পড়েছে না, কিন্তু, দেখেছিলুম যে নিশ্চয়,—তাতে আর কোনো সন্দেহ নেই, কেন না একে ত' একটুও আমাদের অপরিচিত ঠেকেনা! আবার, অনেক সময় এমনও হয়—যে, শিল্পীর দেখা সেই মানুষের

চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যটুকু সর্বপ্রথম দর্শকের চোখে ধরা পড়ে শিল্পীর আঁকা সেই ছবি দেখেই! আবার, হয় ত' আগে অনেকবার আমরা সেই মানুষটিকে দেখেছি, দূর থেকে দেখলেই তাকে চিনতে পারি, তার চলার ভঙ্গী, তার আকৃতির গঠন আমাদের খুব চেনা, কিন্তু, তার মুখের দিকে স্থির হ'য়ে অনেকক্ষণ ভালো করে চেয়ে দেখবার সুযোগ আমাদের কখনো হয়নি, কাজেই তার মুখের ঠিক স্বরূপ চেহারাও আমরা ভালো চিনি না;—এ সত্য কেবল তখনই বেশ বুঝতে পারি যখন তাকে আমরা—হঠাৎ একদিন একেবারে খুব কাছে পেয়ে তার মুখের দিকে ভালো ক'রে চেয়ে দেখবার অবসর পাই!

এই সুযোগটা ফিল্মে খুব বেশী রকম কাজে লাগে। যখন 'Close-up' ছবি নেওয়া হয়, অর্থাৎ ক্যামেরা খুব কাছে নিয়ে গিয়ে কোনো বস্তু বা ব্যক্তি-বিশেষের বিশেষ হট্টকু খুব বড়ো করে ছবিতে তুলে দেখানো হয়। এই উপায়ের দ্বারা ছবির নায়ক নায়িকার সঙ্গে দর্শকদের যেন খুব একটা নৈকট্য বা সান্নিধ্য স্থাপিত হয়, এবং, এই নৈকট্য বা সান্নিধ্যের ফলে যে বস্তু বা ব্যক্তি ইতিপূর্বে ছিল আমাদের চোখে সাধারণ ও বৈচিত্র্যহীন—তারই মধ্যে আমরা দেখতে পাই—যেন কী একটা অনাবিস্কৃত রহস্য—একটা নূতনতর রূপ! চলচ্চিত্র-শিল্পীদের এ কথাও বরাবর মনে রাখা উচিত যে—ছবি—কোনো বস্তু বা ব্যক্তি বিশেষের হুবহু প্রতিকৃতি না হ'য়েও অবিকল তার প্রতিক্রিয়া হ'তে পারে! ফটোগ্রাফ এবং আর্টে এইখানেই প্রভেদ!

কোনো ফিল্ম দেখে তার সমালোচনা করবার সময় যদি কেউ বলেন যে—‘অমুক ছবিখানি আগাগোড়া অতি সুন্দর হ'য়েছে, নির্দোষ হয়েছে বা নিখুঁত হয়েছে, তাহ'লে তিনি অত্যন্ত ভুল বলবেন, কারণ কোনো ফিল্মই সুরু থেকে শেষ পর্যন্ত আগাগোড়া নিখুঁত বা সর্বোৎকৃষ্ট সুন্দর আজ পর্যন্ত হয়নি—এবং কবে যে হবে তা'ও সঠিক বলা যায় না। তবে, অমুক ফিল্মখানি এ বৎসরের সব ছবিগুলির মধ্যে শ্রেষ্ঠতম এ কথা বলা চলে, কারণ, যে ছবির মধ্যে পরিচালকের শিল্প-প্রতিভা যতো বেশী দিক দিয়ে আত্মপ্রকাশ করে, সে ছবি তত বেশী উৎকৃষ্ট ও শ্রেষ্ঠ হ'য়ে ওঠে! কাজেই, ছবির প্রধান কর্ণধার হ'চ্ছেন—যিনি স্পট পরিচালক (Director)। তিনি—ক্যামেরাম্যান আলোকশিল্পী এবং অভিনেতৃবর্গের ভিতর দিয়ে নাট্যকারের স্বপ্নকে আপন কল্পনার রংয়ে ফুটিয়ে তোলেন ছবির পর ছবি সাজিয়ে তোলার নৈপুণ্যে! কবি ও সাহিত্যিক যে কাহিনী রচনা করে সুললিত ভাষায়, চলচ্চিত্র-শিল্পী সজীব ক'রে তোলে সে কাহিনীকে রূপের অপরূপ ঐশ্বর্যে।

১৯০৩ সালে প্রথম যে গল্পের চলচ্চিত্র দেখানো হ'ল “The Great Train Robbery” (ভীষণ রেল-ডাকাতি) সেটা দর্শকদের এত বেশী ভালো লেগেছিল যে সেদিন থেকে চলচ্চিত্রে রূপকথা গল্প উপন্যাস নাটক এমন কি কাব্য ও গীতিকবিতা পর্যন্ত রূপান্তরিত হ'তে সুরু হয়েছে। সেদিনের পরিচালকদের আদর্শ ছিল রঙ্গমঞ্চ। নাট্যশালার অভিনয়কে তাঁরা ছবির পর্দার উপর টেনে নিয়ে এসে যে ভুল করেছিলেন সে ভুল আজও সম্পূর্ণরূপে ভাঙেনি। ১৯০৮ সালে Comedie Francaiseএর প্রসিদ্ধ অভিনেতৃবর্গকে ‘Tartuff,’ ‘Phedre’ প্রভৃতি কয়েকখানি জনপ্রিয় নাটকের নির্দোষ দৃষ্টাবলী ক্যামেরার সম্মুখে অভিনয় করবার

জন্ত নিযুক্ত করা হ'য়েছিল। কারণ সে যুগে চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীদের ধারণা ছিল যে,—প্রসিদ্ধ নাটক ও বিখ্যাত নট নটীর সমাবেশে রঙ্গালয়ের মতো চলচ্চিত্রেও দর্শকদের আকৃষ্ট হ'তেই হবে। যশস্বী পরিচালক এডলফ জুকর (Adolf Zukor) এই বিশ্বাসের বশবর্তী হয়েই 'ফেমাস্ 'প্লেয়ার্স' নাম দিয়ে একটি চলচ্চিত্র সম্ভব গড়ে তুলেছিলেন। এই কোম্পানী সাফল্য মণ্ডিত হ'য়ে উঠে এখন জগতের বৃহত্তম চলচ্চিত্র-প্রতিষ্ঠান হ'য়ে দাঁড়িয়েছে। এর নাম হয়েছে এখন "The Famous Players Lasky film Corporation."

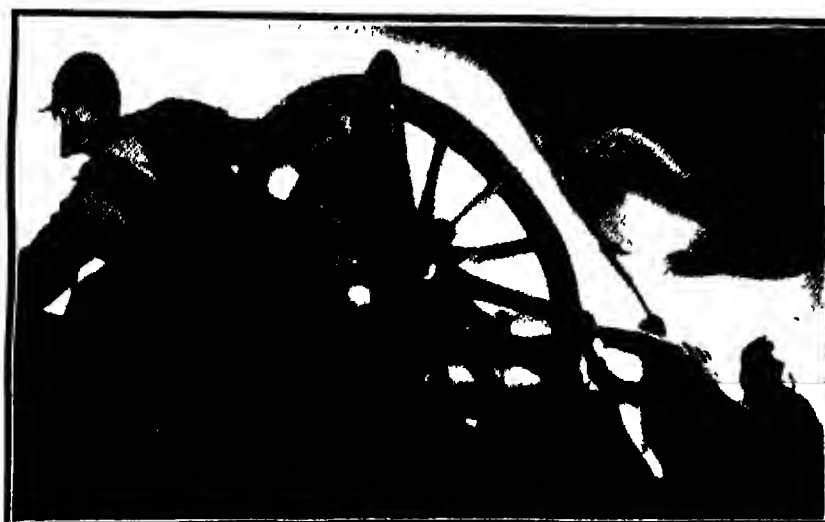
Comedie Francaise এর অভিনেতাদের নিয়ে চলচ্চিত্রে নামানোর দিন থেকে আজ পর্যন্ত যুরোপ ও আমেরিকায় এই প্রথাই চলে আসছে। যে নাটক যে প্রহসন যে গীতিনাট্য রঙ্গালয়ে অসামান্য সাফল্য অর্জন ক'রে সর্বজন প্রিয় হ'য়ে উঠছে, চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীরা অমনি তৎপর হ'য়ে বহু মূল্য দিয়ে তার 'ছায়াছবি' তোলবার অধিকার ক্রয় করে নিচ্ছেন। যে উপস্থাপন স্থানি বিশ্বসাহিত্যের দরবারে সমাদর লাভ ক'রছে, অমনি তৎক্ষণাৎ সেখানি চলচ্চিত্রে রূপান্তরিত করা হ'চ্ছে; তা' সে উপস্থাপন বা গল্প ছবিতে তোলবার ও পর্দায় ফেলে দেখাবার উপযোগী হোক বা নাই হোক। রঙ্গমঞ্চে যে নটনটীরা একটু খ্যাতিলাভ ক'রছে, তা সে অভিনয়েই হোক বা নৃত্যেই হোক বা সঙ্গীতেই হোক—অমনি তাকে চতুর্গুণ পারিশ্রমিক দিয়ে চলচ্চিত্রের 'প্রয়োগশালায়' (Studio) টেনে নিয়ে আসা হ'চ্ছে। বিশেষ করে আজকাল-কার সবাক্ ছবির 'প্রয়োগশালায়,' তাদেরই একাধিপত্য চ'লেছে! এমন কি নাট্যশালার বাইরেও যারা অন্ত্যস্ত নানা বিভাগে সর্বসাধারণের দৃষ্টি আকর্ষণ ক'রে বিখ্যাত হ'য়ে পড়ছেন, চলচ্চিত্রওয়ালারা তাদেরও ছবির মধ্যে টেনে নিয়ে আসবার লোভ সম্বরণ ক'রতে পারছে না। তাদের মধ্যে শ্রীমতী এলিনোর গ্লিন্ (Elinor Glyn) এমী ম্যাকফার্সন্ (Aimee Macpherson) আছেন, আবার বক্সিংয়ের ওস্তাদ জ্যাক ডেম্পসী (Jack Dempsey) ও জর্জ কারপেস্তিয়ারও (George Carpentier) আছেন! এমন কি ফুটবল খেলোয়াড় 'ফ্লিন্' (Flynn) এবং বোড়-দোড়ের শ্রেষ্ঠ সোওয়ারী ষ্টীভ্ ডনোহুও (Steve Donoghue) বাদ যাচ্ছেন না! সে যুগে রঙ্গালয়ে অভিনীত নাটকগুলিই হ'য়ে উঠেছিল চলচ্চিত্রের প্রধান মঞ্চ! অভিনয়-ভঙ্গীও ছিল হুবহু নাট্যশালার অনুরণে, কারণ নাট্যমঞ্চ থেকেই চলচ্চিত্রের জন্ত অভিনেতা অভিনেত্রী বেছে নেওয়া হ'ত তখন, ঠিক যেমন আমাদের এখানেও চলেছে এখনো! যে রঙ্গমঞ্চে কখনো অভিনয় করেনি চলচ্চিত্রে তেমন লোককে নেওয়া হ'ত না! Acting বা অভিনয় কৌশল ভালোরকম জানা থাকলে তবেই সে হতে পারতো তখন 'ম্যুভি-ষ্টার'!—অর্থাৎ, চলচ্চিত্রাকাশের একটি উজ্জল নক্ষত্র!

আমেরিকা এই 'ষ্টার' গুলিকে আগে অনেক অর্থ দিয়ে নিয়ে যেতো নিজেদের চিত্র লোকে। আজকাল কিন্তু তাদের সেখানে রীতিমত 'ষ্টারের' 'চাষ' চলেছে! নিত্য নূতন 'ষ্টার' গজিয়ে উঠ'ছে তাদের হোলিউড্ আর লস্ এঞ্জেলসের বুকে। ক্যামেরার পছন্দসই যে কোনো সুপুরুষ ও সুন্দরী মেয়ে, অর্থাৎ যাদের নাক চোখ মুখ এবং দেহের গঠন ছবিতে বেশ সুন্দর দেখায়—একটু আধটু নাটকীয় হাবভাব—অর্থাৎ 'থিয়েটারী চণ্ড'ও আছে যাদের চলাফেরার মধ্যে এবং বিশেষ ভাবে যারা তাদের হাসিতে চাহনিতে ও লীলায়িত



ব্যাটলশিপ্ পোটমকিন্—ওডেসাব বিবাত
সোপান শ্রেণীর উপর তোলা
বন্ধের একটি বিবাত দৃশ্য।

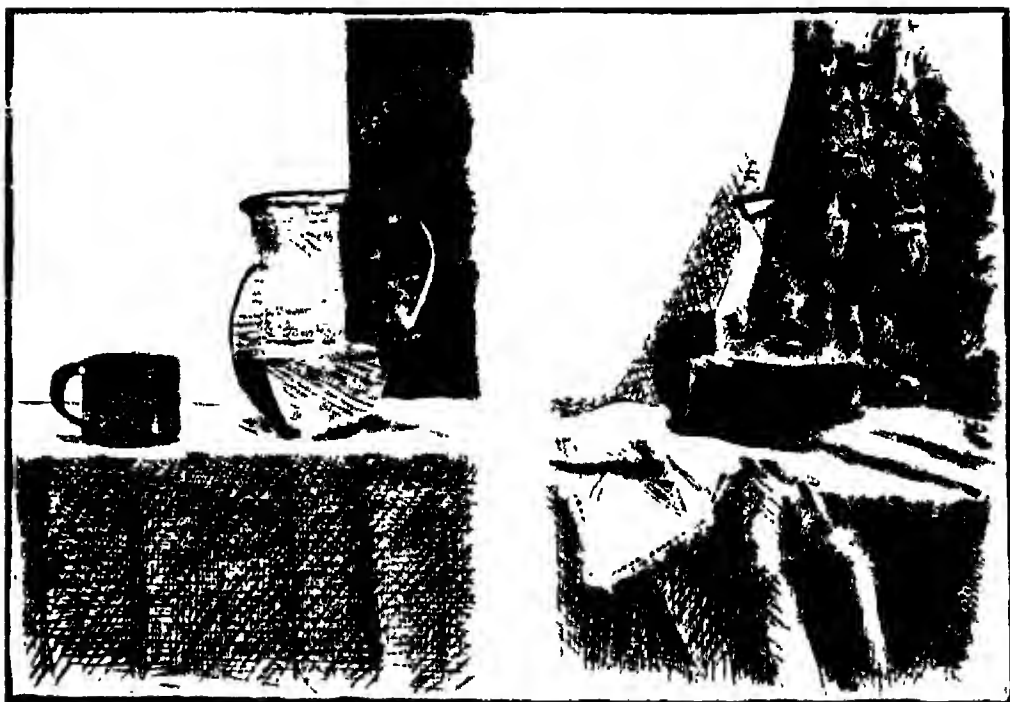
৪২



সোভিয়েট চলচ্চিত্র “অক্টোবর”



সোভিয়েট চলচ্চিত্রে জারের প্রাসাদ দৃশ্য—“অক্টোবর” ৯৪



মানান্‌সই সজ্জা

বেমানান সজ্জা

অদভুতভাবে বোন-লালসা উদ্দীপিত করে তুলতে পারে—তারাই হয়ে উঠছে চলচ্চিত্র-গগনের স্রগধ্য গ্রন্থ-তারা!

সে যুগে দর্শক আকর্ষণের জন্ত ছবিতে এমন সব আজগুবি গল্প তাঁরা বেছে নিতেন, যাতে ক্যামেরার কারচুপিতে অসম্ভবও সম্ভব করে তোলা যেতো! যেমন প্রকাণ্ড ‘এক শীম রোলার’ রাস্তার এক পুলিশ সার্জেন্টকে চাপা দিয়ে চলে গেলো, সেই প্রকাণ্ড শীম রোলারের প্রচণ্ড চাপে পুলিশ সার্জেন্ট একেবারে জিবে গজার মতো চ্যাপ্টা হয়ে গেলো—কিন্তু তবুও মরলোনা! চ্যাপ্টা সার্জেন্ট তার চ্যাপ্টা রুল নিয়ে তখনি ধুলো ঝেড়ে আবার উঠে দাঁড়ালো! কিম্বা, বীর রাজকুমার অসি-চালনার স্বকোশলে ভীষণ দৈত্যকে কেটে টুকরো টুকরো করে দিয়ে যুগ্ম রাজকুমারীকে দৈত্যপুত্রী থেকে উদ্ধার করে নিয়ে গেলো, কিন্তু, সেই মায়াবী দৈত্যের ছিন্ন-ভিন্ন দেহাংশ একে একে আবার পরস্পরের সঙ্গে জোড়া লেগে সেই ভীষণ দৈত্য আবার বেঁচে উঠলো এবং প্রতিহিংসা নেবার জন্ত রাজপুত্রের পিছু নিলে—! ১৯০০ সালের আগে থেকেই ক্যামেরার কারচুপির গোড়া-পত্তন হয়েছিল এই সব ছবিতে, আজও তার বিরাম হয়নি। যেমন ‘মিকি-মাউস’ (Mickey Mouse) Cartoon film বা কৌতুকচিত্র হিসাবে আজও মুখর চলচ্চিত্রের দর্শকদের পর্যাস্ত আকৃষ্ট ও মুগ্ধ করছে। কিছুদিন আগে Eisensteinএর রুসগণতন্ত্র প্রতিষ্ঠা সংক্রান্ত প্রসিদ্ধ ছবি October’এ ক্যামেরার এই কারচুপি কাজে লাগানো হয়েছিল। রুসসম্রাট Czarএর গভর্নমেন্ট ধ্বংস হওয়ার প্রতীক স্বরূপ তাঁর বিরাট মর্শ্বর মূর্তি মাটিতে পড়ে গিয়ে চূর্ণ-বিচূর্ণ হয়ে গেলো, কিন্তু, তৎপরিবর্তে রুসিয়ার কার্ণেস্কীর (karneskey) অস্থায়ী শাসন-পরিষদ গঠিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে সেই ভগ্ন মূর্তির প্রত্যেক চূর্ণখণ্ড পরস্পর জোড়া লেগে আবার খাড়া হয়ে উঠলো, যেন ‘জারের’ শাসনেরই নামান্তর রূপ কার্ণেস্কীর গভর্নমেন্টকে উপহাস করবার জন্ত! ডগলাস ফেরার ব্যাঙ্কসের ছবি “The Thief of Bogdad” (বোঙ্গাদেবর চোর) ফিল্মখানিতে এই ক্যামেরার কারচুপি খুব বেশী মাত্রায় দেখানো হয়েছে।

এই ধরনের সব ক্যামেরা-কৌশল দর্শকের মনে একটা বিশেষ কৌতূহল জাগিয়ে তোলে এইজন্য যে, তারা নিশ্চিত জানে যে এটা অসম্ভব, এ রকমটা বস্তুতঃ কখনো হ’তেই পারে না, তবু—সেই ব্যাপারই তাদের চোখের সামনে প্রত্যক্ষ ঘটছে দেখে তারা বেশ আমোদ অশ্রুভব করে। মানুষের মনকে এই অবস্থায় নিয়ে এসে অর্থাৎ এমনি ভাবে আশ্চর্য্য করে দিয়ে ভোলানো চলচ্চিত্র সৃষ্টি হবার আগে অজ্ঞবিধ প্রমোদ ব্যবসারীদের মধ্যেও ছিল, যেমন ম্যাজিক—ইলুজাল—ঈজীপ্সিয়ান ব্র্যাক-আর্ট প্রভৃতি।

চলচ্চিত্রে দর্শকদের মনকে মাতিয়ে তোলবার আর একটা প্রধান উপায় হচ্ছে গতির প্রতিযোগিতা; অর্থাৎ পলায়ন, পশ্চাদ্ধাবন, ছুটে গিয়ে পলাতককে বন্দী করা বা আততায়ীকে উদ্ধার করা, নির্দিষ্ট সময়ে কোথাও গিয়ে পৌঁছানো, ইত্যাদি! এ সব ব্যাপারে পায়ে হেঁটে ছোট্টা থেকে শুরু করে ঘোড়ার গিঠে, সাইকেলে, মোটরকারে, মোটর বাইকে, ট্রেনে, শীমারে, উড়ো জাহাজে, সব রকম যান-বাহনেই ছোট্টাছুটী দেখানো হয়! এই ছোট্টাছুটীর উদ্ভেজনা দর্শকদের মনকেও উত্তেজিত করে তোলে; গল্পের কথা তুলে গিয়ে দর্শকের মন এই

গতির প্রতিবন্ধিতায় তন্ময় হয়ে উঠে। কাজেই Scenario বা ‘চিত্রনাট্য’ লেখকেরা প্রায়ই তাঁদের গল্পে এই স্রোতটুকু নেবার লোভ সম্বরণ ক’রতে পারেন না। এ সব ছবিতে যত রকম সম্ভার উদ্ভেজনা, খেলো বিস্ময় ও নিয়ন্ত্রণের হস্তরসের অবতারণা করা হ’ত। এ সব ছবিতে না-ছিল ‘টেম্পো’, (Tempo) না ছিল নট নটর উচ্চ অঙ্গের অভিনয়! পারিপার্শ্বিক অবস্থা ও সাজসরঞ্জাম প্রভৃতির দিকেও লক্ষ্য ছিলনা, এমন কি ফিল্ম editing অর্থাৎ চিত্রের সম্পাদন কার্য, যে তার যোগ্য লোকের হাতে পড়লে ছবিখানিকে সকল দিক দিয়ে সুন্দর ক’রে ও নূতন ক’রে সৃষ্টি ক’রতে পারে—তারও বিশেষ কোনো সুব্যবস্থা ছিলনা।

১৯২০ সালে প্রথম একখানি ছবি ও-পারের পর্দার উপর দেখতে পাওয়া গেছিলো যা’ চলচ্চিত্ররাজ্যের গতানুগতিক পথ ছেড়ে এক নূতন রূপ নিয়ে আবির্ভূত হয়েছিল। সে ছবিতে ছিল কল্পনার ঐশ্বর্য, ভাবের মাধুর্য ও সৃষ্টির বৈচিত্র্য! সে ছবি সঙ্গে এনেছিল শিল্প জগতের এক অভিনব সম্পদ, কলা-নৈপুণ্যের এক নবীন পরিচয়, যা গ্রিফিথ প্রভৃতি বড় বড় চলচ্চিত্র-পরিচালকেরা কোনোদিন স্বপ্নেও ভাবতে পারতেনা! ফিল্মের রাজ্যে গ্রিফিথের দান অবশ্য ছোট নয়; যদি শিল্পের দিক দিয়ে ফিল্ম আজ কিছুমাত্র উন্নতির পথে এগিয়ে থাকে তবে সেটুকুর জন্ত তাকে চিরদিন গ্রিফিথের কাছে ঋণ স্বীকার ক’রতেই হবে, কারণ গ্রিফিথই সেই প্রথম চলচ্চিত্র পরিচালক যিনি তাঁর নিজের চোখের সঙ্গে ক্যামেরার দৃষ্টিকেও মেলাতে পেরেছিলেন এবং নিজের ধ্যানের ছবিকে রূপায়িত ক’রে তুলতে পেরেছিলেন। ‘সামুদ্র্য’ ‘বিলয়’ ‘অস্ত্রদান’ ও ‘বিকাশ’ প্রভৃতি ফরাসী চিত্রকর জর্জ সেলিজের আবিষ্কৃত কলা-কৌশলের চিত্রজগতে তিনিই প্রথম সুব্যবহার ক’রেছিলেন; কিন্তু এ সব সত্ত্বেও গ্রিফিথের কোনো ছবিই শিল্পের দিক দিয়ে সে আভিজাত্য দাবি ক’রতে পারেনা যা ডাঃ রবার্ট হুইয়েনের (Dr. Robert wiene) জার্মান ফিল্ম—“The Cabinet of Doctor Caligari” শীর্ষক ছবিখানি দাবি ক’রতে পারে। তারপর পাঁচ-বৎসর আর কোনো ছবি এর সমকক্ষ হ’তে পারেনি; পাঁচবৎসর পরে অর্থাৎ ১৯২৫ সালে সোভিয়েট ফিল্ম “The Battleship Potem-kin” এসে এই ছবিখানির সঙ্গে সমান আসন দাবি ক’রতে পেরেছিল।

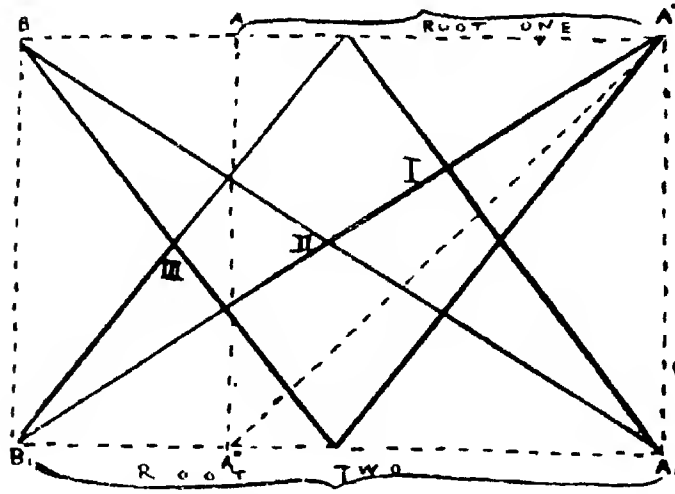
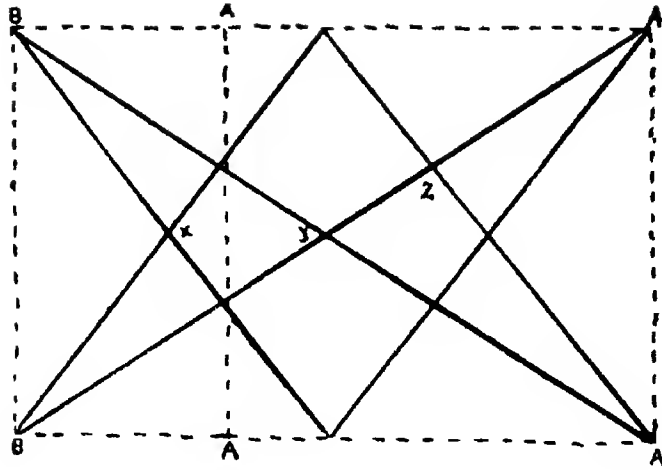
বার্লিন থিয়েটারের Decla প্রোডিউসিং কোম্পানীর পক্ষ থেকে ১৯১৯ সালে ডাঃ হুইয়েন “The Cabinet of Doctor Caligari” ছবিখানির পরিচালন তার গ্রহণ করেছিলেন। এই সময় যুরোপের শিল্পরাজ্যে কিউবিজম্ (Cubism) ফলকাক্ষ পদ্ধতি, Impressionism—অভিভাবন পদ্ধতি—Expressionism, অল্পভাবন পদ্ধতি ও উত্তর কলা (Futurist) প্রভৃতি অতি আধুনিক কলাবিধির প্রচলন সূত্র হ’য়েছিল। ১৯২০ সালের মার্চমাসে “The Cabinet of Doctor Caligari” চিত্রখানি শেষ হ’রে পর্দার উপর এসে পড়েছিল। Dr. Wiene নিজে তখন Expressionism এর একান্ত অমুরাগী ছিলেন। চলচ্চিত্র পরিচালনা সম্বন্ধে তাঁর কোনো অভিজ্ঞতাই ছিলনা। এই ছবিখানি তোলবার সময় তাঁর যে তিনজন সহকারী ছিলেন—Walther Rohrig, Herman Warm ও Walther Reimann তাঁরা তিনজনেই ‘কিউবিজম্’ের ভক্তশিল্পী।

Abstract Art অর্থাৎ অবিমিশ্র শিল্প বা খাঁটি ‘কলা সৌন্দর্যের’ অমুরাগী তাঁরা, কাজেই চলচ্চিত্র পরিচালনে নেমে তাঁরা যে গতানুগতিক পথে না গিয়ে নিজদের শিল্প-প্রতিভার দ্বারা সচল ছবির একটা নূতন রূপ সৃষ্টি করবেন এটা খুবই স্বাভাবিক।

ক্যামেরার চক্ষুতে যে কেবল হুবহু বাস্তবের ছায়াটুকুই ধরা পড়ে না, পরিচালকের ইচ্ছামত এই যন্ত্রের চোখও যে স্বপ্ন-ভাবাতুর হ’য়ে উঠতে পারে, চলচ্চিত্রও যে কঠিন বাস্তবের প্রতিরূপ না হ’য়ে শিল্পীর ধ্যানের মূর্তিও পরিগ্রহ করতে পারে, সে যে কল্পনার বস্তু এবং শিল্পীর সৃষ্টি ব’লেও পরিগণিত হ’তে পারে,—অলোকচিত্র হ’লেও তার প্রাণময় নাটকীয়তা যে অক্ষুণ্ণ রাখা যায় এবং জীবনের বাহ্যিক রূপ ছাড়া মানুষের মনস্তত্ত্বের অভিব্যক্তিও যে চলচ্চিত্রে প্রকাশ করা অসম্ভব নয়, এসব নূতন তত্ত্বের সন্ধান ‘The Cabinet of Doctor’ Caligari” ছবিখানিই চিত্রজগতে সর্বপ্রথম এনে উপস্থিত ক’রেছিল।

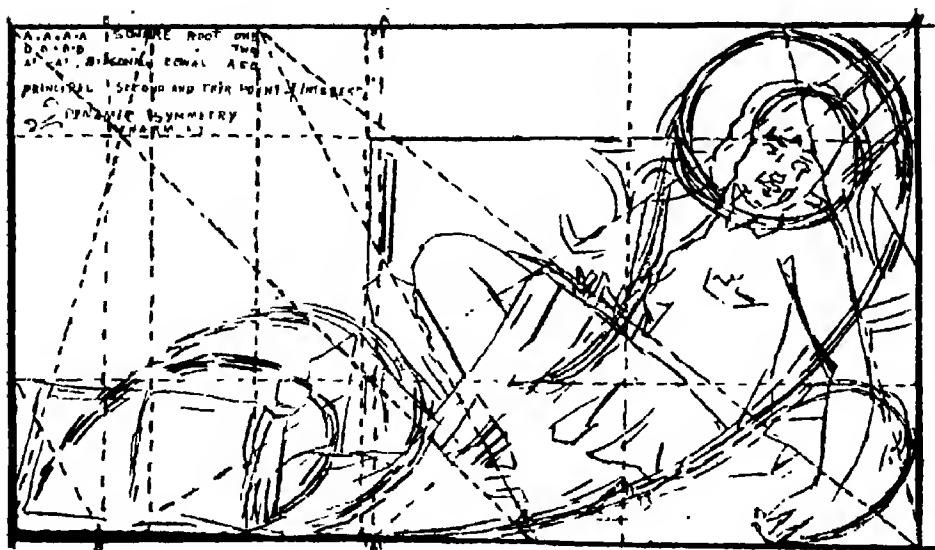
আরও একটু বিশদভাবে এ ছবিখানির সম্বন্ধে আলোচনা ক’রলে বোধ হয় চলচ্চিত্রের শিল্পের দিক ব’লতে কী বোঝায় তা পাঠকদের সম্পূর্ণ হৃদয়ঙ্গম হ’তে পারে। “The Cabinet of Doctor Caligari” ছবির চিত্রনাট্য রচনা ক’রেছিলেন—Karl Mayer ও Hans Janowitz দুজনে মিলে। গল্পটি একটা পাগলা গারদের অধ্যাপককে নিয়ে। গল্পের প্রতিপাদ্য বস্তু এবং তার পরিকল্পনা সম্পূর্ণ অনন্তসাধারণ। গল্প বলার ভঙ্গীটিও অত্যন্ত চিত্তাকর্ষক! এ ফিল্মখানির বিশেষত্বই হচ্ছে যে, গল্পটি যেমন ধীরে ধীরে অগ্রসর হ’তে থাকে, দর্শকদের আগ্রহও তেমনি সঙ্গে সঙ্গে বাড়তে থাকে! অথচ কোনো বাজে ব্যাপার দিয়ে বা সস্তার উদ্বেজনা সৃষ্টি ক’রে দর্শকদের ভোলাবার চেষ্টা করা হয়নি। পরিচালক Dr. Weine এ ছবির পট-ভূমিকায় বাস্তব দৃশ্যপটের আমদানি করেন নি। কেবলমাত্র প্লেন ক্যানভাস্ এবং সাধাসিধে স্ক্রীনের সাহায্য নিয়েছেন। সরঞ্জামের মধ্যে তিনি এমন সব জিনিসপত্র ব্যবহার করেছেন যা পাগলের চোখেই ভালো লাগতে পারে! অর্থাৎ, তিনি তাঁর প্রত্যেক দৃশ্বে একজন পাগলের নিবাসের আবহাওয়া সৃষ্টি করবার চেষ্টা ক’রেছেন এবং তাতে সম্পূর্ণ সফলকামও হ’য়েছেন। প্রকৃত শিল্পীর মত তিনি আর একটা কৌশলও এতে দেখিয়েছেন—বর্ণ বৈচিত্র্যের লীলা! বিভিন্ন রংয়ের সমাবেশে বিভিন্ন ক্ষেত্রে চিত্রের সৌন্দর্য যে কতখানি বাড়তে পারে, তার পরিচয় পাওয়া যায় এ ছবিখানির প্রত্যেক দৃশ্বে! তিনি এমনভাবে ঘটনার দিকে লক্ষ্য রেখে দৃশ্যগুলিকে সাজিয়েছেন, যাতে নাটকের ও অভিনয়ের অর্থ সহজেই দর্শকদের হৃদয়ঙ্গম হ’তে পারে। যেমন দৃষ্টান্ত স্বরূপ বলা যেতে পারে ঘরের মেঝেয় তিনি মোটামোটা লম্বা লম্বা কালো সাদা লাইন আঁকিয়ে নিয়েছেন, এর ফলে ঘরের যেখানে যে বস্তু বা যে ব্যক্তি থাকবে দর্শকের পরিপূর্ণ দৃষ্টি সেই দিকেই আকৃষ্ট হ’তে বাধ্য হবে। পাগলা গারদের ভিতরের দেয়াল কেবল কতকগুলি উচ্চ লম্বা সরু ও বিবর্ণ প্রাচীর এমনভাবে সাজিয়ে দেখানো হ’য়েছে যাতে সহজেই মনের উপর একটা অসাড় ওদাসীত্বের ভাব জেগে ওঠে! অফিসের টাউন-ক্লার্কের জুতা তিনি একেবারে ছ’ফুট উঁচু একখানি টুল ব্যবহার ক’রেছেন, এর ফলে সে দৃশ্য দেখলেই বোঝা যাবে যে এই টাউন-ক্লার্ক প্রভুটি নিজেকে মস্ত একটা লোক ব’লে মনে করেন;

সহজে কেউ তাঁর কাছে এগুতে পারেনা,—এবং তিনিও কারুর দিকে চট্ করে দৃকপাত করেন না! এমনিতর নানান খুঁটিনাটির ভিতর দিয়েই Dr. wiene ছবিখানির অর্থ ও পাত্রপাত্রীর চরিত্র পরিস্ফুট করে তুলতে চেষ্টা করেছেন। একেই বলে যথার্থ Artistic Direction! শিল্পের দিক দিয়ে চলচ্চিত্র সেই দিনই যথার্থ উন্নতি লাভ ক'রতে পারবে যেদিন Dr. wieneর মত কলাভিজ্ঞ পরিচালকেরা প্রত্যেক ব্যাপারে মাথা ঝামিয়ে তাঁদের শিল্প প্রতিভার পূর্ণ ব্যবহার ক'রতে পারবেন।



গতির অন্তকূল রেখা ও সামঞ্জস্যক্ষেত্রের নকশা—গতিব অন্তকূল রেখা I বা X
 প্রথম ও প্রধান আকর্ষণস্থল II বা V দ্বিতীয় আকর্ষণ স্থল
 III বা Z তৃতীয় আকর্ষণস্থল।

৪৬



জ্ঞানদেবী—নক্সায় তোলা জ্ঞানদেবীর চিত্র

৪৭



জ্ঞানদেবী—(দর্শকদের দৃষ্টি দেবীর মুখের দিকে আকর্ষণ করা হয়েছে)। ৪৮



জ্ঞানদেবী—(দর্শকদৃষ্টি দেবীর জ্ঞানভাণ্ডার গ্রন্থখানির দিকে
আকর্ষণ করা হয়েছে)

চলচ্চিত্রের দৃশ্যরচন-রীতি

ছবি দেখতে সুন্দর হয়, তার composition বা সংযুতির গুণে; অর্থাৎ, একখানি ছবিতে যা কিছু দ্রষ্টব্য থাকে সেগুলিকে এমন ভাবে সাজিয়ে গুছিয়ে রাখা দরকার, যাতে সমস্ত ছবিখানি দেখতে বেশ শোভন বা সুদৃশ্য হ'য়ে ওঠে। ছবিকে সুদৃশ্য ক'রে তোলা চলচ্চিত্র শিল্পের একটা প্রধান প্রয়োজনীয় অঙ্গ। কারণ ছবির সাফল্য অনেকখানি নির্ভর ক'রে এই সাজানোর কৌশলেরই উপর। পূর্বেই বলেছি যে আলোকচিত্র কেবলমাত্র বাস্তবের অবিকল প্রতিকৃতি হ'লে চলবে না। নটনটীর অভিনয়াংশ তোলার সঙ্গে সঙ্গে আলোকচিত্রে গল্প-লেখকের বক্তব্য এবং প্রয়োগ-শিল্পীর ও পরিচালকের স্বপ্ন ও কল্পনাকেও ফুটিয়ে তুলতে হবে। এ কাজ সুসম্পন্ন করবার সহজ উপায় হ'চ্ছে composition বা সংযুতি পদ্ধতির প্রতি অবহিত হওয়া এবং সেদিকে আগাগোড়া সতর্ক দৃষ্টি রাখা।

লেখক, পরিচালক ও নটনটীর কাজের সুসমন্বয় ঘটিয়ে তোলাই হ'চ্ছে আলোক-চিত্রকরের কৃতকার্য হবার সুনির্দিষ্ট পথ। কারণ, এই তিনটির সহযোগেই চিত্রের গল্পটি গ'ড়ে ওঠে এবং সজীবও হয়। যেখানে এই ত্রিবিধ সম্মিলন ঘটেনা, সেখানে ছবিখানি আর যাই হোক সুন্দর ও সুদৃশ্য যে হয়না এ একেবারে সুনিশ্চিত। আমাদের বাংলা ছবিগুলি এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ! সুতরাং চিত্রের সংযুতি বা দৃশ্যরচন রীতিটা প্রত্যেক আলোক-চিত্র-শিল্পীর সর্বোপরি জেনে রাখা দরকার। জগতের একাধিক শ্রেষ্ঠ শিল্পীর তুলি দিয়ে আঁকা অসংখ্য জড়-ছবিও (Still Pictures) জন-প্রিয়তার একটা বিশেষ কারণ হ'চ্ছে তাঁদের চিত্রের এই composition বা সংযুতিতে তাঁরা অসাধারণ নৈপুণ্য দেখাতে পেরেছেন। মনে রাখা দরকার যে চলচ্চিত্রও ছবি, অতএব এর সাফল্যও নির্ভর করে ঐ সংযুতি বা দৃশ্যরচন-কৌশলের উপর।

চলচ্চিত্রের সুদক্ষ শিল্পী হ'তে হ'লে এই সংযুতি বা দৃশ্যরচন-পদ্ধতি ছাড়া তাঁকে আলোক ও ছায়ার (Light & Shade) তারতম্যের উপযোগিতা ও বিভাগ-কৌশল এবং তাঁর ক্যামেরা বা ছায়াধর যন্ত্রটির সর্বপ্রকার ব্যবহার-নৈপুণ্যও শিখতে হবে। দৃশ্যরচন-পদ্ধতির আবার নানা রকম প্রকার-ভেদ আছে, কারণ, পূর্বেই বলেছি এ জিনিসটা আজকের কোনো নূতন আবিষ্কার নয়, ছবি যেদিন থেকে উচ্চ অঙ্গের একটা শিল্প বলে স্বীকৃত হয়েছে সেদিন থেকেই চিত্রে এই দৃশ্যরচন রীতির প্রচলন হয়েছে। বহু প্রাচীন চিত্রের মধ্যেও এই সংযুতির দক্ষতা পরিলক্ষিত হয়। কে যে প্রথম এ তত্ত্ব আবিষ্কার ক'রেছিলেন, তার সঠিক খবর জানা যায় না; তবে, তিনি বিনিই হোন, তাঁর শিল্প-প্রতিভার অনন্ত-সাধারণ স্বীকার না ক'রে উপায় নেই।

বর্তমান শিল্প-বিজ্ঞান সপ্রমাণ করেছে যে, কি পটে আঁকা ছবি, কি চলচ্চিত্র বা অঙ্ক চিত্র, সব কিছুই দেখবার সময় সাধারণতঃ আমাদের দৃষ্টি সর্বপ্রথম গিয়ে পড়ে ছবির নীচেকার বাঁ-দিকের কোণে, তারপর সেখান থেকে আমাদের দৃষ্টি ক্রমে সরে সরে উপর দিকে উঠতে থাকে, যে পর্যন্ত না একটা কিছু দ্রষ্টব্য বস্তুর উপর গিয়ে আবদ্ধ হয় বা অঙ্ক কোনো কিছুতে আকৃষ্ট হয়। এই সব বস্তু বা দ্রষ্টব্য বিষয় গুলিকে ঠিক যথাযথ স্থানে সাজিয়ে রাখার কৌশলের মধ্যেই দৃশ্যরচন-রীতির গুহ্যতত্ত্ব নিহিত রয়েছে।

চলচ্চিত্রে এমন ভাবে একখানি ছবির দৃশ্য সাজানো যেতে পারে যাতে দর্শকের দৃষ্টিকে শিল্পী তাঁর ইচ্ছামত ছবির যে কোনোও একটি দিকের কোনো বিশেষ স্থানে আকৃষ্ট করতে পারেন এবং সেখানে আবদ্ধ রাখতেও পারেন, অথচ সে সময় সেই ছবিরই অঙ্কদিকে হুঁত অনেক কিছু ব্যাপার ঘটছে, কিন্তু, দর্শক সেদিকে বেশী মনোযোগ দিতে চাইবেনা! এই যে দর্শকের দৃষ্টিকে নিজের ইচ্ছামত ছবির যে কোনো অংশে টেনে নিয়ে যাওয়া এবং কেবলমাত্র নিজের অভীষ্ট যে কোনোও বস্তু বা বিষয়ের উপর তাদের দৃষ্টিকে নিবদ্ধ রাখতে পারার কৌশল ও নৈপুণ্য—এইটুকুই হচ্ছে নিপুণ আলোক-চিত্রকরের প্রধান বিশেষত্ব। এইখানেই যিনি দক্ষতার পরিচয় দিতে পারেন, তিনিই হ'য়ে ওঠেন 'পাকা-খেলোয়াড়'! আর, যিনি এসব বোঝেনও না, পারেনও না, তিনি বরাবরই এ লাইনে আনাড়ী ও কাঁচা লোক ব'লেই বিবেচিত হবেন। ছবির ঘটনাবলী অনেক সময় এই দৃশ্যরচন-রীতির দোষেই জটিল ও দুর্বোধ হ'য়ে ওঠে, কিন্তু, দৃশ্যরচন-কৌশল যে জানে, তার হাতে পড়লে যে কোনো ছবি যেন আপনি কথা কয়! চিত্রিত বিষয় খুবই সরল ও সহজবোধ্য হয়ে ওঠে।

পূর্বেই বলেছি এই দৃশ্যরচন-কৌশল প্রয়োগ করবার অসংখ্য উপায় শক্তিশালী শিল্পীর হাতের মুঠোর মধ্যেই থাকে। যে যত বেশী সেগুলিকে নিপুণভাবে কাজে লাগাতে পারে সেই তত বেশী দক্ষতার পরিচয় দেয়! একটা কোনো অভ্যন্তরীণ দৃশ্য (Interior scene) যে Set বা পৃষ্ঠপট ব্যবহার হয় তা'তে—সেই পট-ভূমিকার পরিকল্পনা থেকে আরম্ভ করে সব কিছু সাজসরঞ্জাম ও আসবাবপত্র ব্যবহারের ভিতর দিয়ে সে ছবিতে শুধু স্নকচি ও সৌন্দর্য্য ফুটিয়ে তোলাই শিল্পীর একমাত্র কাজ নয়—গল্পের প্রতিপাত্ত ব্যাপারের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে পাত্র-পাত্রীর চরিত্র ও প্রকৃতিগত বিশেষত্বের দিকটাও যাতে পরিষ্কৃত হ'য়ে ওঠে সেদিকেও তাঁর সতর্ক ও সযত্ন দৃষ্টি রাখা দরকার।

একজন রাসায়নিকের পরীক্ষাগার, একজন নৃতত্ত্ববিদের অল্লসন্ধান-কক্ষ, বা একজন প্রত্ন-তাত্ত্বিকের গবেষণা-গৃহ সাজানো হয়ত খুব সহজ; কিন্তু, একজন দার্শনিকের ঘর কিখা উদ্ভাদের কক্ষ কী ভাবে সাজানো উচিত, এ সম্বন্ধে আলোক-চিত্রকরকে অনেক ভাবতে হয়। রসায়নতত্ত্ববিদ, নৃতত্ত্ববিদ বা প্রত্ন তাত্ত্বিকের সাজ-পোষাকের মধ্যে তেমন কোন বিশেষত্ব নেই—বিশেষত্ব শুধু তাদের পরম্পরের কার্যালয়ের। একজনের শিশি-বোতল ও 'টেব্লে-টিউব' নিয়ে কারবার, একজন ককালের পূজারী, আর একজন প্রাচীন প্রস্তর-মূর্তি ও স্থাপত্যের মধ্যে নিমগ্ন; কিন্তু একজন দার্শনিক অথবা কোনো উদ্ভাদের বাসগৃহ দেখাতে গেলে আসবাবপত্রের সাহায্য অতি সামান্যই পাওয়া যাবে। এখানে চিত্রের সাকল্য নির্ভর করবে



কাল ও দীপশিখা—(দশকদৃষ্টি মন্দির পানে আকৃষ্ট হবে

৫০



কাল ও দীপশিখা—(দশকদৃষ্টি কোলের পুঁথির পানে আকৃষ্ট হবে) ৫১



গাপেল খাওয়া—(দশকদৃষ্টি দন্তরুচির প্রতি
আকৃষ্ট হয়েছে)

৫২



বনভোজন—(দৃশ্যরচন কৌশলের গুণে, তৈজসপত্রগুলি রাখার মধ্যে
একটি শোভন সামঞ্জস্য সাধিত হয়েছে)

৫৩

অভিনেতার রূপসজ্জা ও নাট্যনৈপুণ্যের উপরই সব চেয়ে বেশী ! তাদের সেই রূপসজ্জা ও অভিনয় কৌশলকে সুসম্পূর্ণ ও সর্বদিকসুন্দর ক'রে তোলাই—হওয়া উচিত তখন আলোক-চিত্রকরের সর্বপ্রথম লক্ষ্য। এটা নিপুণতার সঙ্গে নিম্ন হতে পারে প্রধানতঃ ছবিখানিতে প্রয়োজনমত আলো-ছায়ার পরিবেষণ পটুতায়। আসবাব-পত্রের সাহায্যও কিছু কিছু নেওয়া যেতে পারে, যদি সে আলোক-চিত্র-শিল্পী তার ব্যবহার সম্বন্ধে সুদক্ষ হ'ন। একখানি ইজিচেয়ার, একটি নশ্তাদান কিম্বা গড়গড়া, অত্যন্ত সাদাসিধা একটি শয্যা একধারে, খানকয়েক মোটা দর্শন শাস্ত্রের বই, একটি উজ্জ্বল আলোকাধার, একটি এলার্ম ঘড়ী, একটি ছোট্ট ষ্ট্যাণ্ড, চায়ের পেয়ালার পিরিচ, খাতা কলম কাগজ ও একটি 'লাল-নীল' পেন্সিল—এই আসবাব-পত্রগুলি দার্শনিকের ঘরে হয়ত' রাখা যেতে পারে ; কিন্তু, শুধু ওগুলো রাখলেই তো হবে না, ওগুলিকে এমনভাবে সাজিয়ে গুছিয়ে রাখতে হবে যাতে দার্শনিকের ঘরখানি কেবল মানিয়ে যাওয়াই নয়, লোকটিকে দেখলেই বোঝা যাবে যে আমরা একজন দার্শনিকের সাক্ষাৎ পেলুম ! ওই সব আসবাবপত্রের যথাযোগ্য সমাবেশে এমন একটা পারিপার্শ্বিক আবেষ্টন গড়ে উঠবে সেই ঘরের মধ্যে, যে, সে ছবি দেখ্‌বামাত্র দর্শকদের মনে একটা দার্শনিকতার আবহ এসে ছোঁয়া দেবে ! এইখানেই দৃশ্য-রচনা-কৌশলের সার্থকতা এবং আলোক-চিত্রকরের কৃতিত্ব।

বহির্দৃশ্যের (Exterior Scene) সংরচনে প্রাকৃতিক সম্পদ শিল্পীর প্রচুর পরিমাণে সাহায্য করে। তরু, লতা, নদী, গিরি, মরু, প্রান্তর, ঘনবন, জীর্ণগৃহ, প্রাসাদ, তোরণ, কুটার-প্রাঙ্গণ এসব ত' আছেই, তা' ছাড়া কৃত্রিম ফল-ফুলের গাছ, শিক্ষিত জীবজন্তু ও পশুপক্ষী, কৃত্রিম পাহাড় ও হ্রদ প্রভৃতি অনেক কিছুর সাহায্য নিতে পারা যায়। এর উপর আবার ক্যামেরার নানারকম কারচুপিও তিনি কাজে লাগাতে পারেন। কৃত্রিম আলোক-পাতের সুযোগও তাঁর থাকে।

পরিচালক নটনটিকে কোন্ দৃশ্যে কী করতে হবে এবং কী বলতে হবে যখন ব'লে দেন, তখন আলোক-চিত্রকর সেটি ভালো ক'রে শুনে নিয়ে সেই দৃশ্যটি সংরচনের ভার নেন, কারণ, এ কাজটি সম্পূর্ণরূপে আলোক-চিত্রকরের উপরই নির্ভর করে। অভিনেতারা অভিনয় ক'রছেন, পরিচালক মহাশয় তাঁদের গতিবিধি ও ভাবাভিব্যক্তি দূর থেকে নির্দেশ ক'রে দিচ্ছেন, কিন্তু, তাঁদের সে গতিবিধির ও ভাবভঙ্গীর ছবি এঁকে নিচ্ছে কে ? চলচ্চিত্রের প্রকৃত শিল্পী কে ?—তুলি ও রংয়ের পরিবর্তে ছায়াধর যন্ত্রের সাহায্যে আলোক-চিত্রকরই সে ছবি তুলে নেয় ! সেই একজনের একমাত্র 'সুপটু পটুয়া !' সুতরাং শ্রেষ্ঠ বা উচ্চ অঙ্গের চলচ্চিত্র তোলবার দুরাকাজ্জা পোষণ করেন যে প্রতিভাবান পরিচালক, তাঁকে সর্বোপায়ে সংগ্রহ করতে হবে এমন একজন আলোক-চিত্রকর যার মধ্যে যথেষ্ট পরিমাণ শিল্প জ্ঞান ও কলারস-বোধ আছে।

প্রথমে লেখক তার সাধ্যমত একটি উৎকৃষ্ট গল্প রচনা করে আনেন, প্রযোজক সেই গল্পটি প'ড়ে দেখে যদি বোঝেন যে—হ্যাঁ, ছবিতে এ গল্পটি খুব ভালোই ফুটবে এবং এর মধ্যে দর্শক আকর্ষণের মালমশলাও যথেষ্ট পরিমাণে আছে, সুতরাং লাভবান হবার সম্ভাবনাও

বর্তমান, তখন তিনি সে গল্পটির সর্বস্বত্ব কিনে নেন। তারপর, তিনি আবার সে গল্পটিকে নাট্যরূপ দেবার জন্য বেতনভোগী চিত্রনাট্য-রচয়িতার কাছে উপস্থিত করেন এবং সেই সঙ্গে ছবিখানির স্বত্ব তিনি যা যা ভেবেছেন এবং তাঁর মাথায় যে সব কল্পনা এসেছে তাও সেই নাট্য-রচয়িতার গোচর করেন। চিত্র-নাট্য-রচয়িতা তখন সেই গল্পটিকে ছবির ছাঁচে ঢালাই করে তাতে প্রযোজকের কল্পনার ঐশ্বর্যটুকু এবং আপন মনের রূপ-রসের সমস্ত মাধুরী মিশিয়ে দেন। তার পর সেটি গিয়ে পৌঁছয় পরিচালকের হাতে। পরিচালক আবার তার মধ্যে নিজের প্রতিভা-ক্ষুরিত ও অভিজ্ঞতা-লব্ধ বহু বৈচিত্র্য সন্নিবিষ্ট করে সেখানিকে একটি সুসম্পূর্ণ চিত্র করে তোলেন। অর্থাৎ, প্রকৃত পক্ষে সে গল্পটিকে হ'য়ে ওঠে তখন শুধু অসংখ্য ধারাবাহিক চিত্রের নক্সা—যা' সর্বশেষে আলোক-চিত্রকর তাঁর ক্যামেরায় গঁথে তোলেন। কিন্তু, তার আগে পরিচালক সেই চিত্র-নাট্যের ভূমিকা নির্বাচন করে তাঁর অধীনস্থ নটনটীদের মধ্যে যথাযোগ্য লোককে তা' বিতরণ করেন। সঙ্গে সঙ্গে গল্প-লেখক, প্রযোজক, চিত্র-নাট্যকার ও তাঁর নিজের ঐক্যমতের উপযোগী দৃশ্যপটের পরিকল্পনা আঁকবার ভার দেন শিল্পীর উপর। নির্দিষ্ট ভূমিকা অভিনয়ের জন্য নির্বাচিত নটনটীরা ইতিমধ্যে তাদের অভিনয় চরিত্রগুলির ধ্যান-ধারণা এবং প্রত্যেক চরিত্রটি পরিস্ফুট করে তোলবার জন্য মহলা দিয়ে অভিনয় ও রূপসজ্জার কি ঔৎকর্ষ সাধন করা যেতে পারে সে বিষয়ে চিন্তা করে থাকেন। তারপর ডাক পড়ে আলোক-চিত্রকরের।

অতএব দেখা যাচ্ছে যিনি ক্যামেরার পিছনে আছেন শেষরক্ষার ভার ও দায়িত্ব সবটাই তাঁর! তিনি গল্প পেলেন—গল্পের ভিতর গল্প লেখকের কল্পিত ছবি পেলেন, প্রযোজকের নিকট দর্শক আকর্ষণোপযোগী 'প্ল্যাচের' সন্ধান পেলেন, চিত্র-নাট্যকারের রচিত ছায়াশিল্পিতে তিনি চিত্র-বিবৃতি বা চিত্র-পরিচয় পেলেন, পরিচালকের পরিকল্পনায় সে ছবি যে "রূপ" নেবে তার প্রতিচ্ছবি ও দৃশ্যপট প্রভৃতি পেলেন এবং অভিনেতৃবর্গের মানসপটে আঁকা চরিত্র-চিত্রগুলিও পেলেন। এখন, এই এতগুলি মনের কল্পিত স্বপ্নকে বাস্তবে রূপান্তরিত করা, তাদের ধ্যানের ছবিকে সজীব ও প্রত্যক্ষ করে তোলার কঠিন কার্যভার গিয়ে পড়ে চলচ্চিত্রের আলোক-চিত্রকরের উপর! তিনি যদি যোগ্যতার সঙ্গে তাঁর এই কঠিন কার্যভার সুসম্পন্ন করতে না পারেন তাহ'লে সেই গল্প-লেখক থেকে শুরু করে প্রযোজক, চিত্রনাট্যকার, পরিচালক, কলানায়ক (Art Director) ও নটনটীগণ সকলেরই সমবেত চেষ্টা উত্তম ও পরিশ্রম একেবারে পণ্ড হ'য়ে যাবে। সুতরাং চলচ্চিত্রে আলোক-চিত্রকরের দায়িত্ব সবচেয়ে গুরুতর। বিশেষ, আবার যে আধারে বা প্রচ্ছদের উপর তাঁর পটের ভিত্তি নির্ভর করে তার পরিমাপ মাত্র $\frac{1}{2}'' \times 1''$ ইঞ্চি। এই ক্ষুদ্র পরিসরের মধ্যেই তাঁকে শিশির বিন্দুতে আকাশ ধরার মতো চলচ্চিত্রের প্রত্যেক দৃশ্যটি তুলে নিতে হবে। কাজেই, তাঁর অসুবিধাও খুব; এবং সবচেয়ে মুশ্কিল সেই ছবি যখন পৃথিবীর নানাদেশের ছবি-বরে অসংখ্য দর্শকদের চোখের সামনে ধরা হবে তখন সেই ক্ষুদ্র ছবিকে "প্রক্ষেপন-যন্ত্রের" সাহায্যে প্রায় বোলো হাজার গুণ বড়ো করে দেখানো হবে! এই বিস্মৃতির সঙ্গে ছবির প্রত্যেক খুঁটিনাটির তাল মানের অনুপাতে (Proportion) যে বিপুল পরিবর্তন ঘটে,

চলচ্চিত্র-শিল্পীকে প্রতিপদে সে কথা স্মরণ রেখে সেই হিসাবের সঠিক অনুপাতে ছবি তুলতে হয়।

পূর্বেই বলেছি দৃশ্যরচন-কৌশলের নানা রকম পদ্ধতি আছে। তার মধ্যে সর্বোৎকৃষ্ট ও সর্বজনপ্রিয় পদ্ধতি হচ্ছে ‘ডাইনামিক সিমেন্ট্রী’ (Dynamic Symmetry) বা গতিক সাম্য অর্থাৎ গতির অনুকূল সামঞ্জস্য-বিধান। শ্রীযুক্ত জ্যে হাম্বিড্জ (Jay Hambidge) এই বিষয় নিয়ে একখানি বেশ সূচিস্থিত গ্রন্থ রচনা করেছেন। চিত্র নিয়ে ঋদের কারবার তাঁরা এ বইখানি পড়লে ছবিকে এই সংযুতি, অর্থাৎ—দৃশ্য-রচন-কৌশল বা composition যে কতখানি সুন্দর ও সুদৃশ্য এবং চিত্তাকর্ষক ও নয়নাভিরাম করে তোলে—এক কথায় সুসম্পূর্ণ করে তোলে—তা’ জেনে বিন্মিত এবং প্রভূত উপকৃত হবেন।

‘ডাইনামিক সিমেন্ট্রী’ ব্যাপারটা আর কিছুই নয়—একটা কোনো নির্দিষ্ট পরিমিত ক্ষেত্রের উপর প্রথমত কয়েকটি গতির অনুকূল রেখা (ডাইনামিক লাইন) টেনে দৃশ্য রচনের একটা নক্সা ছ’কে নেওয়া এবং সেই ছকের মধ্যে চিত্রের বিষয়-বস্তুকে মানিয়ে সাজানো! তুলি ও রং নিয়ে ঋরা ছবি আঁকেন তাঁরাও এই নক্সা আগে ছ’কে নিয়ে তবে সে কাগজে বা ক্যানভাসে হাত দেন, চলচ্চিত্র শিল্পীর সে সুরোগ নেই; তাঁকে নিজের মানস-পটে এই নক্সা ছ’কে রাখতে হয়। কেউ কেউ অবশ্য ক্যামেরার পিছনে যে ঘসা কাঁচের পর্দাখানি থাকে ছবির লক্ষ্য স্থির করবার জন্য, তারই উপর পেন্সিল দিয়ে ডাইনামিক লাইনের বা গতির অনুকূল রেখার ধর দেগে রেখে দেন। তাতে ছবির দৃশ্যরচন কাজে আলোক-চিত্রকরের অনেকটা সুবিধা হয়।

‘গতির অনুকূল রেখা’ বললে কী বোঝায় হয় তা’ অনেকে তা ঠিক অনুধাবন ক’রতে পারবেন না। কিন্তু, শিল্পীরা এর রহস্য জানেন। যেমন,—ঋজু-রেখা (Vertical line) ঔদ্ধত্য, অহঙ্কার এবং উচ্চ পদমর্যাদার গাভীর্ষ্য ছোটক! শায়িত-রেখা (Horizontal line) ঔদাস্য, বিনয় এবং অবসাদ ও আরাম-ব্যঙ্গক! কোণা-কোণি রেখা (Diagonal line) বিরক্তি, ক্রোধ, উৎসাহ ও কার্যতৎপরতা প্রভৃতির পরিচায়ক!

একই ছবি কেবলমাত্র দৃশ্য-রচন-কৌশলের গুণে কিরূপ বিভিন্ন অর্থ সূচিত ক’রে তার প্রকৃষ্ট পরিচয় পাওয়া যাবে এই প্রবন্ধ সংলগ্ন চিত্রগুলি থেকে। হোলি উডের যশস্বী শিল্পী শ্রীযুক্ত হেনরী গুড (Henry Goode) এই ছবিগুলি ‘আমেরিক্যান সোসাইটি অফ সিনামেটোগ্রাফার্স’ সমিতিতে উপহার দিয়েছেন। এই ছবিগুলিতে তিনি ‘গতিক সাম্য পদ্ধতি’ (System of Dynamic Symmetry) অনুসারে চলচ্চিত্রের দৃশ্য-রচন-কৌশল প্রদর্শন করেছেন। প্রথম চিত্রে সজ্জিত তৈজসপত্রগুলির মধ্যে একটা বেশ সুরের ঐক্য লক্ষ্যগোচর হয় কিন্তু দ্বিতীয় ছবিতে সেই জিনিষগুলিই সাজাবার দোষে নেহাৎ যেন বেসুরো বেতালা লাগে! দৃশ্য-রচন কৌশলের গুণে একইছবিতে কেমন সুন্দর সৌন্দর্য ‘Harmony’ এবং কিরূপ সুস্পষ্ট বৈষম্য ‘discord’ ফুটিয়ে তোলা যায় এর চেয়ে তার প্রত্যক্ষ প্রমাণ আর কিছু হ’তে পারে না। এই দৃশ্য-রচন-কৌশলের গুণেই আবার একই ছবিতে দর্শকের দৃষ্টি শিল্পীর ইচ্ছা মতো চিত্রের বিশেষ কোনো একটি অংশের উপর কী ভাবে

আকৃষ্ট ও নিবদ্ধ করা যায়, সে উপায়ের সন্ধান দিয়েছেন তিনি ‘জ্ঞানদেবীর ছ’থানি পরের পর ছবিতে। তার পরের ছ’থানি ছবিতে ‘কাল ও দীপশিখার’ পরিকল্পনায় সেই গতিক সাম্য পদ্ধতি’ অনুসারেই আঁকা একই চিত্রে তিনি দৃশ্য-রচন-কৌশলের গুণে দর্শকের দৃষ্টিকে একবার মানুষটির উপর টেনে নিয়ে গেছেন, একবার তার ‘বই’খানির উপর টেনে নিয়ে গেছেন। অথচ এই ছ’থানি ছবির মধ্যে আঁকার দিক দিয়ে পার্থক্য এত যৎসামান্য যে, অভিজ্ঞের প্রথম দৃষ্টি ভিন্ন তা ধরা পড়ে না। কেবলমাত্র আলো ছায়ার ঈষৎ তারতম্য ঘটিয়ে একই ছবির মধ্যে মানুষটির বামহস্তের তর্জনীটির অবস্থান একটু বদলে এই যে বিভেদ সৃষ্টি করা হ’য়েছে—দৃশ্য রচন কৌশলের এও একটা প্রধান দিক। একটিমাত্র আঙুলের একটু এদিক-ওদিক হ’য়ে গেলেই দর্শকের দৃষ্টির গতি যখন ফিরে যায়, তখন এ কথা আর বেশী ক’রে বলাই বাহুল্য যে, দৃশ্য রচন কৌশলের উপর ছবির সাফল্য নির্ভর করে কতখানি। মোটের উপর চলচ্চিত্র-শিল্পীরও এ-কথা ভুলে গেল চলবেনা যে শিল্পসাধনায় সংযুক্তি অর্থাৎ composition বা দৃশ্য-রচন-কৌশল আয়ত্ত রাখা কলজ্ঞানের সম্যক পরিচায়ক।



আরাম ও উদেগ । । সন্ধ্যা ও প্রভাতের অল্পসময়ঃ দৃশ্যবচন কোণালৈব স্থগে
কুকুৰুটি র মধো আদম মন্ত হয়ে উঠেছে, এবং উদ্ধত মাতৃবাচি তা' থেকে বঞ্চিত ৫১



কোণাকুণি রেখায় চিত্রিত ঘটনা সমাবেশ
(বাম দিক থেকে দক্ষিণে, উপর কোণ
থেকে নীচের কোণ) ৫৫





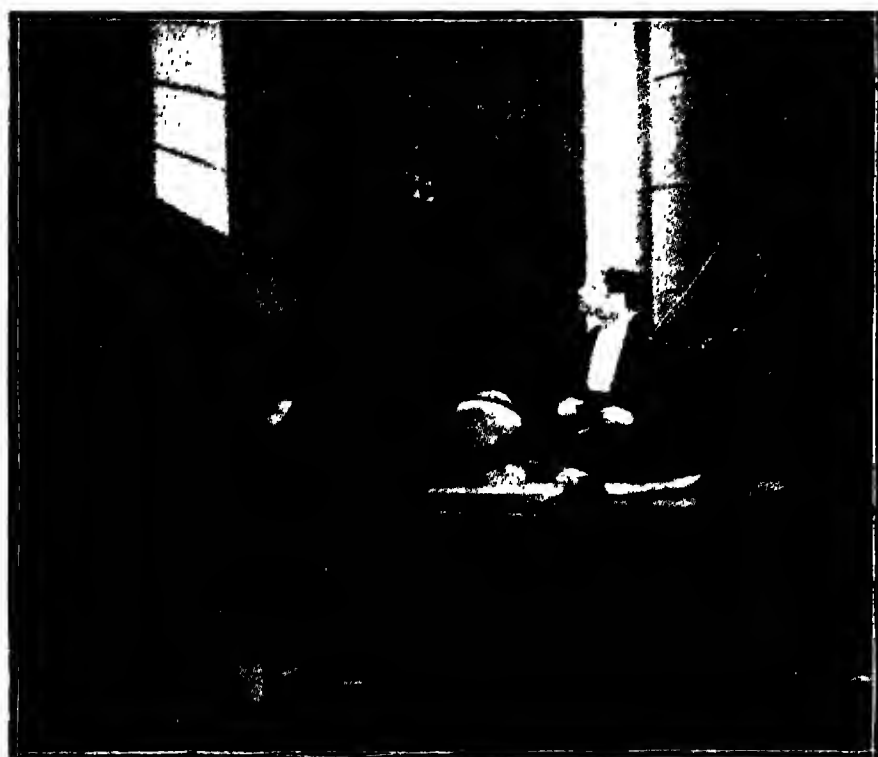
আলো ছায়ায় তারতম্য— আলোক সম্প্রদায়ের গুণে এই ছবিখান দেখতে
মনে হয় যেন খিলানের নাচে দিশে অনেকদূর পর্যন্ত ভিতরে দৃষ্টি যাচ্ছে।

পথান ও আসবাবগুলির উপর জোর আলোর

কোশলে, Depth & roundness

চরংকার কটে উঠেছে

৫৬



বথাস্থানে আলো - (এই ছবিখানিতে বামদিকের গোলা জানালা

দিয়ে ঘরের মধ্যে আলো আসছে। জানালা আলোক

আসবার পথ। সুতরাং এই জানালার ভিতর

দিয়ে এই দৃশ্যে যে কৃত্রিম আলোকসম্পাত করা

হয়েছে, একে বলে 'Source lighting'

বা বথাস্থানে আলো।) ৫৭

চলচ্চিত্রের আলোক রহস্য

চিত্র সম্বন্ধে আমাদের সামান্য কিছু জ্ঞান আছে, তাঁরাই এ কথাটা জানেন যে ছবির প্রধান সম্পদ হচ্ছে ‘আলো-ছায়ার’ (Light & shade) লীলা-চাতুর্য! এই ‘আলো-ছায়ার’ বিশেষ তারতম্যের গুণেই ছবির অন্তর্নিহিত রূপ ও প্রকাশভঙ্গীর সৌন্দর্য্য পরিস্ফুট হ’য়ে ওঠে! চলচ্চিত্রও ছবি; তাই এরও প্রকাশমাধুর্য্য সম্পূর্ণ নির্ভর করে আলো-ছায়ার সৃষ্টিভাসের উপর। আলোক-সম্পাতের কৌশলে মাত্রবের দৃষ্টিকে এমনিই বিভ্রান্ত ক’রে তোলা যায় যে, পাতলা একখানি পর্দার উপর ঘর-বাড়ী, গাছপালা, নরনারী, জীবজন্তু, এবং আসবাব ও তৈজসপত্রের যে ছায়া পড়ে, তার কোনটিকেই ছায়া ব’লে মনে হয় না। সবই যেন চোখের সামনে সত্য ও প্রত্যক্ষ দেখ্‌চি বোধ হয়! ছবিতে গোটা-জিনিসটার শুধু আকার নয়—সম্পূর্ণ অবয়বটিও তার ঘনত্ব (depth) এবং ঘের (roundness) টুকুও দেখানোর একমাত্র উপায়ই হচ্ছে এই আলো-ছায়ার সু-সন্নিবেশ! কাজেই, চলচ্চিত্রের প্রধান একটা অঙ্গ হচ্ছে আলোক-সম্পাত।

দিনের আলোর উপর নির্ভর ক’রে ছবি তোলার একটা মন্ত অসুবিধা হচ্ছে, সে আলো নিয়ত পরিবর্তনশীল; তা’ছাড়া সূর্যালোক তেমন সহজে আমরা যদৃচ্ছা নিয়ন্ত্রিত করতে পারিনি। প্রয়োজন মত অতিসূক্ষ্ম ওজনে কমানো বা বাড়ানোরও কোনো সহজ উপায় থাকেনা আমাদের হাতে। সুতরাং সূর্যালোকের চেয়ে ‘ষ্টুডিও’ বা প্রয়োগশালায় মধ্যে কৃত্রিম আলোর সাহায্যে ছবি তোলাই সবচেয়ে সুবিধাজনক। কারণ, আলোক এখানে সম্পূর্ণরূপে পরিচালকের আয়ত্তাধীন। প্রয়োগশালায় বৈজ্ঞানিক আলোক ছাড়াও ‘ইনক্যান্ডিসেন্ট লাইট’ এবং ‘আর্কল্যাম্প’ প্রভৃতি নানা রকম আলোক ব্যবহারের সুব্যবস্থা করা থাকে। এই সব আলো পরিচালক তাঁর ইচ্ছামত ও প্রয়োজন অনুসারে যেখানে খুশী ফেলতে পারেন এবং যেরকম দরকার সেইরকম ভাবেই অনায়াসে কমাতে বা বাড়াতে পারেন।

প্রয়োগশালায় ‘আলোক-রহস্য’ যদিও কতকগুলি মাপ-জোক’ করা হিসাব ও যন্ত্রপাতির অধীন, তবু চিত্রের প্রয়োজন মতো তাকে অদলবদল ক’রে নিয়ে ব্যবহার করা চলে। প্রথমেই ত’ ১/২ সেকেন্ডের মধ্যে ছবি তোলা যেতে পারে এমনভাবে প্রয়োগশালাকে ক্যামেরার সামনে দিক থেকে আলোকিত ক’রে রাখতে হবেই। এর উপর আবার ব্যাপ্তালোক (diffused light) সমস্ত দৃশ্যটির উপর ওজোন বুয়ে ছড়িয়ে ফেললে ছবির যে সব জায়গা একেবারে গাঢ় আঁধার অর্থাৎ গভীর ছায়াযুক্ত, সে সব অংশও বেশ স্পষ্ট হ’য়ে ওঠে। এর ফলে, ছবিখানির মধ্যে আলো-ছায়ার লীলা এমন সুন্দরভাবে দেখতে পাওয়া যায় যে, সে ছবির তারিক না ক’রে পারা যায় না। ক্যামেরার দিক থেকে দৃশ্যগুণের উপর সংহত আলোকও (spot-light) ফেলতেই হয়, তাছাড়া উপরদিক থেকে আবার এই diffused light বা ব্যাপ্ত

আলো ছড়িয়ে দিয়ে সমস্ত দৃশ্যটি সমানভাবে আলোকিত ক'রে রাখতে পারলে ছবির আলো-ছায়ার পরিমাণ নিয়ন্ত্রিত করা নিজেদের আয়ত্তের ভিতর থাকে। কোন্ ছবিতে কোন্ দিকে এবং কোন্ থানটার কতখানি আলো বা কতটা ছায়া (shade) রাখা দরকার, কোথায় আলো খুব জোর হ'লে ভাল হয়, কোথায় কমজোর হওয়াই বাঞ্ছনীয়, এই সব দিক থেকে ছায়ার মায়াকে মূর্ত ক'রে তোলার পক্ষে এই diffused light বিশেষ কাজে আসে। তা'ছাড়া, আজকাল সবাকু ছবি তোলবার জন্ত প্রত্যেক দৃশ্যে এতবেশী সংখ্যক ক্যামেরা ব্যবহার করা হয় যে, ব্যাপ্ত আলোক-সম্পাত এখন ছবি তোলার একটা প্রধান আবশ্যকীয় অঙ্গ হ'য়ে উঠেছে!

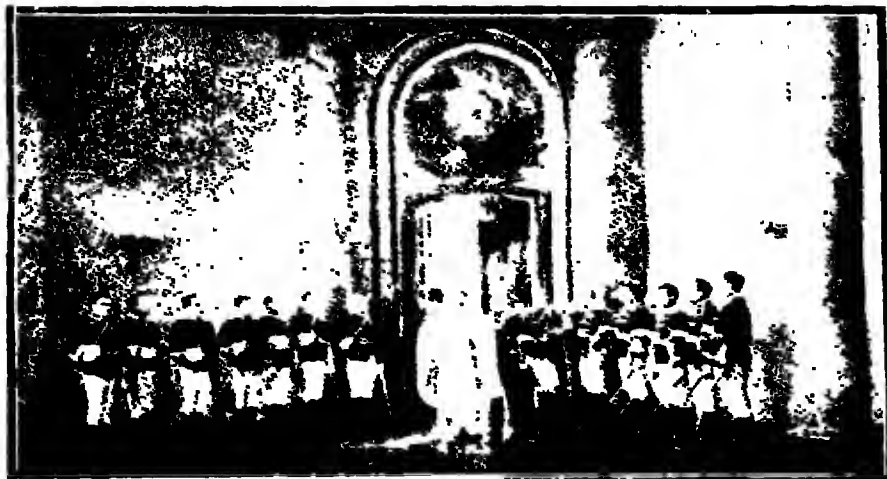
নির্ধারিত ছবিতে কোনো প্রয়োগশালায় আগে একসঙ্গে তিনটির বেশী ক্যামেরা ব্যবহার করা হ'ত না। কিন্তু এখন 'কথাকওয়া ছ'বি তুলতে গিয়ে অনেক প্রয়োগশালায় একসঙ্গে পনেরোটি পর্যন্ত ক্যামেরাও ব্যবহার হ'চ্ছে। যাদের অবস্থা খুব বেশী সচ্ছল নয়, তারা সবচেয়ে কম ক'রেও একসঙ্গে অন্ততঃ চারটি ক্যামেরা না হ'লে কাজ করতে পারেনা! একই ছবির একই দৃশ্য পনেরোটি ক্যামেরায় কেন তুলে নেওয়া হয়—এ প্রশ্ন যদি কারুর মনে জাগে, তার অবগতির জন্ত বলছি যে—ছবি এক হ'লেও নানা বিভিন্ন কোণ (angle) থেকে দেখলে সেই একই ছবি বিভিন্ন রকম দেখতে হয়। তা'ছাড়া নিকট ও দূর থেকে দেখার ও শোনার দুইয়েরই পার্থক্য ত' আছেই এবং আরও আছে—বিভিন্ন ক্যামেরার চক্ষের দৃষ্টি-শক্তি (power of lens) ভিন্ন ভিন্ন রকম। অর্থাৎ, কোনো ক্যামেরার লেন্সের power খুব বেশী, কোনোটার কম। কাজেই বিভিন্ন 'মাইকে'র অবস্থান অল্পখারী পনেরোটি বিভিন্ন শক্তির ক্যামেরায় ভিন্ন ভিন্ন দিক থেকে ও ভিন্ন ভিন্ন দূরত্ব থেকে এবং বিভিন্ন আলোক-সম্পাতের সাহায্যে যে গল্পটির ছবি তোলা হয়, সে ছবির শব্দ ও চিত্রের দিক দিয়ে নিখুঁত হয়ে ওঠবার সম্ভাবনা থাকেই। আজকাল একাধিক ক্যামেরা ব্যবহার করা হয় বলেই আরও বিশেষ ক'রে ব্যাপ্ত আলোর সাহায্যে সমস্ত দৃশ্যগুলি সমানভাবে আলোকিত ক'রে রাখা প্রয়োজন।

উপরদিক থেকে আলো ছড়িয়ে ফেলার একটা মন্ত সুরবিধা হ'চ্ছে প্রত্যেক জিনিষটার এবং প্রত্যেক নরনারীর উপরাংশ অর্থাৎ মাথার দিক ক্যামেরার সামনে বেশ স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে! ছবির লোকগুলোর চোখ মুখ যদি আমরা ভালো ক'রে দেখতে পাই, তাহ'লে সে ছবির উপর সহজে আমাদের বিরাগ উৎপন্ন হয়না। উপর থেকে আলো ফেলার ব্যবস্থা ক'রলে আর একটা সুরবিধা হয় এই যে, ছবি তোলবার সময় ক্যামেরা-কুঠুরী (camera-booths) আলোকাধার (lightstands) আসবাবপত্র (Furnitures) প্রভৃতির পরিবেষ্টনে সজীর্ণ হ'য়ে ওঠা অভিনয়ের স্থানটুকু আর অধিকতর সজীর্ণ হ'য়ে পড়েনা।

উপর থেকে এই ছড়িয়ে ফেলা আলোর ব্যবস্থাটা বেশ সম্ভোষজনক ভাবে ক'রে উঠতে পারলেই তার পরের কাজ হ'চ্ছে কী-ভাবে প্রত্যেক দৃশ্যে আলোক নিক্ষেপ করা হবে সেইটে স্থির করা। অর্থাৎ সেই দৃশ্য ছবির আখ্যান ভাগ অল্পখারী কোন্ সময়ে ঘটছে সেইটে জেনে তদনুরূপ আলোক নিক্ষেপের ব্যবস্থা করা। যদি সেই দৃশ্যে খোলা-জানালা দেখাবার সুযোগ থাকে তাহ'লে সেই খোলা জানালার ভিতর দিয়ে দিনের তখন কতদণ্ড হিসাব করে



নবপেঙ্গ আলো — “লাভ্‌ প্যাবেড্‌” ছবির এই দৃশ্য এমনভাবে
আলো ফেলা হয়েছে যে, প্রধান নট-নটীর সঙ্গে দাঁতপানেবা ও
ক্যামেরার দৃষ্টিতে সমান আদর পেয়েছে । একে
বলে—Impersonal lighting) ৫৮

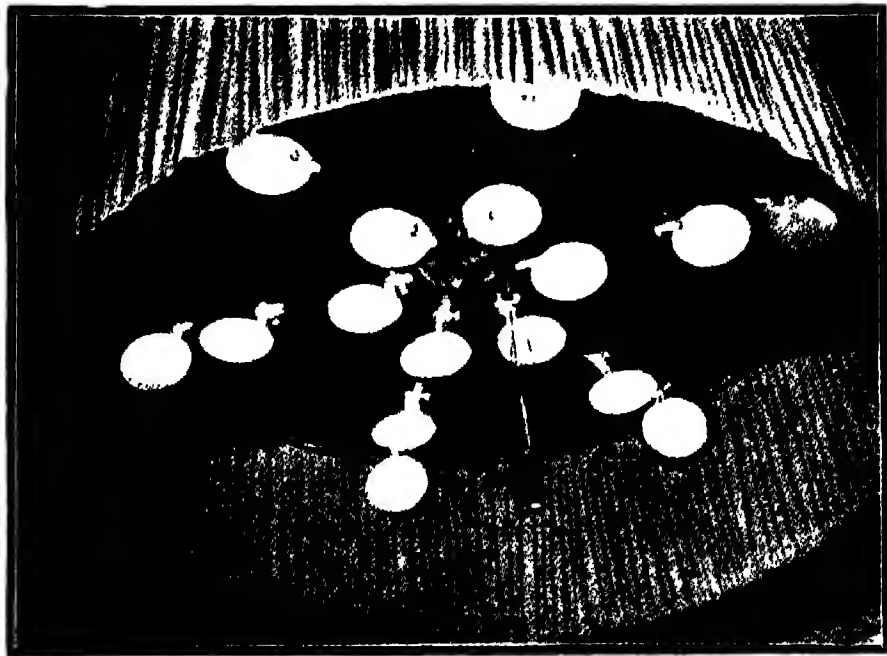


‘লাভ্‌ প্যাবেড্‌’র একটি দৃশ্য । (এই দৃশ্যের পট ভূমিকার
আলো ফেলা হয়েছে, অর্থাৎ অভিনেতৃবর্গের উপর তাব
চেয়ে হালকা আলো দেওয়া হয়েছে । অর্থাৎ,
প্রধানা অভিনেত্রীর উপর অপেক্ষাকৃত জোর
আলো ব্যবহার করা হয়েছে । এদ
ফলে এই লম্বু ছবিখানির মন
ভাবটুকু বেশ মুগ্ধ হয়েছে । ৫৯



ডাঃ ক্য মাক্‌সব একটি দৃশ্য । এই দৃশ্যে জালো-ছায়াব গো বৈচিত্র্য দেখানো
হয়েছে, তার সঙ্গে এই গুরু ছবিখানির একটি গম্ভীর
সংকত ভাব চমৎকার কটেছে ।

৬০



ঘরের ভিতর আলো (chamber lighting)

৬১

এবং সে সময় কৌন্দলিক থেকে ঘরের মধ্যে আলো আসা সম্ভব সেটা বিবেচনা করে ঘরের সেইদিকের জানালা দিয়ে আলোক নিক্ষেপের আয়োজন করা উচিত। কিঞ্চিৎ, যদি সেটা রাজিকালের কোনো দৃশ্য হয়, তাহলে ছবির গল্পের বর্ণনা অনুযায়ী সে ঘরে তখন কী আলো বা দীপ জ্বলছিল, ঝাড়লঠন, দেয়ালগিরি, না টেবিলল্যাম্প, সেইটে জ্বেনে তারই সাহায্যে দৃশ্যটি আলোকিত করে তোলাবার ব্যবস্থা করাই হচ্ছে শিল্প-কৃতি-সম্মত উপায়।

আলোর ব্যবস্থা করার যদি কোনো ভুল বা ভ্রান্তি হয়ে পড়ে তাহলে কিন্তু ছবিগুলি মাটি হয়ে যায়। কারণ ভুল দিক থেকে আলো ফেলার দোষে এবং সেখানে যতটুকু আলোর দরকার তার কমবেশী হয়ে গেলে সে দৃশ্যে অভিনয় ত' ক্ষতিগ্রস্ত হয়ই, তা' ছাড়া সে ছবিও ভালো খেলেনা! অর্থাৎ ক্যামেরা খুব ভালো হলেও আলোর দোষে ঠিক আশাহরূপ সাফল্যলাভ হয় না। সুতরাং চলচ্চিত্র-শিল্পীদের প্রথম কর্তব্য হচ্ছে গল্পটি বেশ ভালো করে পড়ে নিয়ে—‘আলোক-শিল্পী’ (Light-expert) কলানায়ক (Art-Director) এবং ছায়াধর যন্ত্রী (cameraman) তিনজনে মিলে পরামর্শ করে প্রত্যেক দৃশ্যের ছবি তোলাবার আগেই সে দৃশ্যটিতে কী ভাবে কৌন্দলিক দিয়ে কতটা আলো ব্যবহার করা হবে, তার একটা ব্যবস্থাপত্র প্রস্তুত করা। এইভাবে কাজ শুরু করতে পারলে অনেক ভুলচুক কম হবে। ছবি তুলতে অযথা অর্থের অপব্যয় এবং অকারণ বিলম্ব ঘটবে না।

কোন দৃশ্যে কৌন্দলিক থেকে কি ভাবে আলো ফেলা হবে, এটা স্থির হবার পরই চলচ্চিত্র-শিল্পীর দ্বিতীয় কাজ হচ্ছে আলোর সাহায্যে দর্শকদের দৃষ্টি-বিভ্রম উৎপাদন করা। অর্থাৎ চিত্রে বস্তু বা ব্যক্তির শুধু রেখায় আঁকা আকৃতি দেখানো নয় তার সম্পূর্ণ অবয়বের রূপ (depth & roundness) ফুটিয়ে তোলা! এটা সম্ভব হতে পারে একমাত্র আলো-ছায়ার কোণে দর্শকদের দৃষ্টি-বিভ্রম সৃষ্টি করতে পারলে। চিত্রে বস্তু বা ব্যক্তির আকৃতির depth দেখাতে হলে আলোর তারতম্য বিধানই একমাত্র সহজ উপায়।

কোনো ছবির পুরো ভূমি (Fore-ground) যদি ছায়ালেখ্য (Silhouett) মাত্র করে রেখে, মধ্যভূমি (middle-ground) খুব দীপ্ত আলোকোজ্জ্বল করে তোলা হয় এবং পশ্চাদ্ভূমি (Back-ground) একেবারে অন্ধকার রাখা হয়, তাহলে যে কোনো দৃশ্যের depth ছবিতে বেশ স্পষ্ট হয়ে ওঠে। লক্ষ্য রাখতে হবে যে আলো ছায়ার তারতম্যটুকু (Contrast of light & shade) তা' বলে কোনো ছবিতেই যেন স্পষ্ট হয়ে না ওঠে। কারণ, আলো ছায়ার তারতম্যটুকু যদি দর্শকদের চোখে ধরা পড়ে যায় তাহলে তাদের দৃষ্টি-বিভ্রম সৃষ্টি করা কঠিন। সুতরাং ছবির যে অংশটুকু মাত্র সিলহোটে বা ছায়ালেখ্য রাখা হবে তার মধ্যেও প্রত্যেক খুঁটি-নাটিটি (details) পর্যন্ত স্পষ্ট দেখতে পাওয়া চাই; আবার, যে অংশটুকু আলোকোজ্জ্বল করা হবে সেটুকু যেন বড় বেশী জোর আলোয় একেবারে সাদা না হয়ে পড়ে। এবং একেবারে অন্ধকার অংশেরও অন্ততঃ আকৃতি-রেখাগুলো (Outlines) যেন অদৃশ্য না হয়ে যায়।

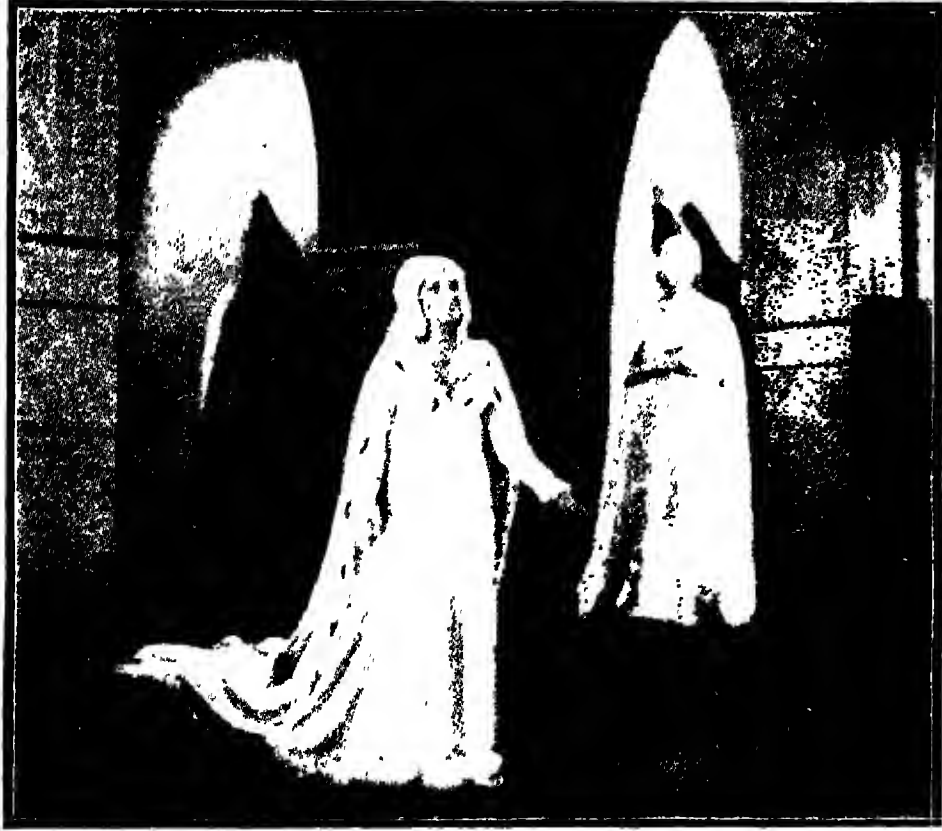
Depth দেখাবার আর একটা উপায় হচ্ছে দৃশ্যের দেওয়াল বা প্রাচীরগাত্র খুব আলোকোজ্জ্বল করে তুলে ঘরের ভিতরের ও দেওয়ালের সম্মুখের আসবাবপত্রগুলি একটু

‘সিল্‌হোউট’ ক’রে রাখা! Depth দেখাবার এ উপায় যেখানে অবলম্বন করা হবে, সেখানে দৃশ্যপটের দেওয়ালগুলি ঘাতে চ্যাপ্টা ও প্লেন না হ’য়ে উচু উচু ‘বীট’ বা ‘পল’ তোলা, থাম বসানো এবং বর্ট-কোণ বা অর্ট-কোণ হয়, আগে থেকে সে ব্যবস্থা করতে হবে। দেওয়ালের অভ্যন্তরে ঝরোকা, বাঁতায়ন বা ফুলফুলি থাকলে আরও ভালো হয়। আস্‌বাবপত্রগুলো একটু আঁকারে বড়ো হ’লে এরকম ছবির পক্ষে খুব সুবিধা। তা’ছাড়া ঘরের ভিতরকার প্রত্যেক বস্তু বা ব্যক্তির যদি সেই ঘরের মেঝের আলোর বিপরীত দিক থেকে ছায়া পড়ছে দেখানো হয়, তাহ’লে অতি সহজেই দর্শকদের দৃষ্টি-বিলম্ব উৎপাদন ক’রতে পারা যায়।

Roundness অর্থাৎ চিত্রের বস্তু বা ব্যক্তির আকৃতি ও অবয়বের সম্পূর্ণ গঠন যদি দেখাতে হয় তাহ’লে বিশেষ যত্ন ক’রে জোর আলো ব্যবহারের কৌশল শিক্ষা করা চাই। দৃশ্যের মধ্যে যেখানে সামান্য একটুও বৃত্তরেখার (Curve) সম্পর্ক আছে, সেই সেই স্থানগুলিতে বিশেষ ভাবে লক্ষ্য রেখে অল্প বাতির সংহত আলোক (Spot-light) ব্যবহার ক’রে সেগুলি সুস্পষ্ট ক’রে তোলা চাই। বৃত্তরেখা বেলী করে দেখাতে পারলেই ছবির roundness ফুটিয়ে তোলা সহজ হ’য়ে উঠবে। কারণ এই বৃত্তরেখার (Curve) সাহায্যেই আমাদের দৃষ্টির ‘গোলাকার বোধ’ জন্মায়।—কাজেই ছবিতে কোনোও কিছু ‘ঘের’ বোঝাতে হ’লে বৃত্তরেখার সাহায্য নেওয়া ভিন্ন অন্য উপায় নেই। যেমন ধরুন কোনো ছবিতে যদি গোটাকতক গোল খিলান সারি সারি গোল থামের উপর থাকে, তাহ’লে যে কোনো একদিক থেকে সেই থামের উপর জোর আলো ফেললে থামের বৃত্তরেখা আমাদের দৃষ্টিতে স্পষ্ট হ’য়ে উঠবে। সঙ্গে সঙ্গে এক পাশ থেকে খিলানেরও, ভিতর দিকটায় জোর আলো দিতে পারলে শুধু যে তার roundness টুকুই আমরা বুঝতে পারবো তাই নয়, তার ভিতরের depthও আমাদের দৃষ্টিপথে প্রতিভাত হবে। এমনি ভাবে আস্‌বাব-পত্রের উপরও আলো ফেলতে পারলে সমান ফল পাওয়া যায়। ঘরের ভিতরের টেবিল চেয়ারগুলির পায়া যদি এমনভাবে আলো ফেলে স্পষ্ট ক’রে তোলা যায় যে, মেঝের আলো এবং দেওয়ালের গায়ের আলোর সঙ্গে বেশ একটা তার পার্থক্য থাকবে অথচ সেটা খুব বেলী তফাৎ না হ’য়ে পড়ে, তাহ’লে সে আস্‌বাবগুলো আমাদের চোখে একেবারে প্রত্যক্ষ সত্য হ’য়ে উঠবে।

অবশ্য দৃশ্যপট ও আস্‌বাব-পত্রের চেয়ে নট-নটীদের উপরই লক্ষ্য রাখতে হবে বেলী, কারণ ছবির প্রধান আকর্ষণ তারাই, দৃশ্যপট বা আস্‌বাব-পত্র নয়। ওগুলো তাদেরই সুবিধার জন্য রাখবার প্রয়োজন। চলচ্চিত্রের আলোকপাতের মধ্যে আবার ছবির রকম হিসাবে ছ’টো শ্রেণী আছে। একরকম হ’চ্ছে ‘ষ্টার’ ছবি! অর্থাৎ প্রধান অভিনেতা বা অভিনেত্রীই এ ছবির একমাত্র আকর্ষণ! স্তরায় এ ছবির মধ্যে যা কিছু থাকবে সমস্তই সেই ‘ষ্টার’ বা প্রধান আকর্ষণের অঙ্গকূল। আর এক-রকম ছবি হ’চ্ছে “All-Star” চিত্র অর্থাৎ সে ছবিতে প্রধান ব’লে বিশেষ কোনও একজনের আকর্ষণ নেই, সে ছবির গল্পের সাফল্য নির্ভর করে সবারই উপর সমান ভাবে! কেউ তাতে কম বেলী নয়।

এই দুই বিভিন্ন শ্রেণীর ছবিতে আলোর ব্যবহারও একেবারে দু’রকমের। প্রথম শ্রেণীর ছবিতে সেই প্রধান ব্যক্তির প্রয়োজন হিসাবেই আলোর ব্যবস্থা ক’রতে হয়। ‘ষ্টার’ যিনি



অপাতি আলো—। ভাব্যাবণ্ড, কি যেন এই দৃশ্যে প্রধান অভিনেদীকেই
অ্যালোকিত করে দেখানো হয়েছে,—তাব সখা ও পরিচারিকাদের
সম্পূর্ণ অবহেলা ক'রে। (এক ধরনের personal lighting.) ৬০



আলো ও ছায়া, (ডানদিক থেকে এক পাশে আলো ফেলা) ৬১



সামনের দিকে আলো (Flat lighting) ১৪



সামনে ও পাশ থেকে আলো (এক সঙ্গে দু' রকম) ১৫

তাকে যাতে সকল দৃষ্টেই সুন্দর ও মনোহর ক'রে তোলা যায় সেই দিকেই বিশেষ ভাবে লক্ষ্য রেখে চলতে হয়। কারণ, তিনিই হচ্ছেন সেই ছবির প্রধান আকর্ষণ! দ্বিতীয় শ্রেণীর ছবিতে ব্যক্তির প্রয়োজন গোণ হ'য়ে পড়ে। সেখানে গল্পের আকর্ষণটাই মুখ্য; কাজেই সেইদিকে লক্ষ্য রেখে ছবিখানিকে চিত্র-শিল্পের দিক দিয়ে দ্রষ্টব্য ক'রে তুলতে হয়।

‘ষ্টার-ছবি’ তোলা আজকাল অনেক ক'মে এসেছে, কারণ যে ছবিতে ‘ষ্টার’ অর্থাৎ প্রধান একজন নায়ক বা নায়িকাকেই বড়ো ক'রে তোলা হয়, সে ছবির অনেক দোষ থেকে যায়! যেহেতু—তার গল্প, তার চিত্রনাট্য, তার ভূমিকা-নির্বাচন—তার অভিনয় পরিচালন—তার আলোক-সম্পাত, তার বিবৃতি লিপি (Titles) সব কিছুই এমন ধরা-বাধার মধ্যে থেকে ক'রতে হয় যাতে সেই ‘ষ্টারের’ নাগালের বাইরে না গিয়ে পড়ে কিছু!

একাধিক নিয়ন্ত্রণের ‘ষ্টার-ছবি’তে বাজার ছেয়ে যাওয়ায় ‘ষ্টার-ছবি’র উপর সাধারণেরও একটা অভক্তি জন্মেছে। গল্পের মধ্যে যে দৃষ্টে ‘ষ্টার’ আছেন—তার ঘটনা যেমনই হোক না কেন, ‘ষ্টার’কে তার ভিতর প্রধান আকর্ষণ ক'রে ছবি তুলতেই হবে—প্রযোজকদের এই খেয়াল অনেক সময় পরিচালক ও চিত্র-শিল্পীর কাজের পক্ষে পীড়াদায়ক হ'য়ে ওঠে! কারণ, ‘ষ্টারের’ খাতিরে তাঁদের প্রায়ই ‘আর্ট’কে গলাটিপে হত্যা ক'রতে হয়। ছবি তুলতে তুলতে এমন অনেক দৃষ্টে দেখা যায় যে সেই তথাকথিত ষ্টারের সুন্দর মুখের চেয়ে একটা কোনো ছোট্ট অপ্রধান ভূমিকার চোখ মুখের ভাব ক্যামেরার সামনে অভিনয়ে এত চমৎকার ফুটে উঠেছে যে নাটকীয় ঘটনার দিক দিয়ে তার সার্থকতা যতখানি শিল্প-কলার দিক দিয়েও তার সৌন্দর্য্য তেমনই লোভনীয়! কিন্তু, পাছে ‘ষ্টার’ কোথাও এতটুকু মলিন হ'য়ে পড়ে এই আশঙ্কায় সে অপ্রধান ভূমিকার অভিনেতাকে অলক্ষ্যেই রেখে বেতে হয়। তাছাড়া, ‘ষ্টার’ কোনো উৎসব-মণ্ডপে, আনন্দ-সভায়, প্রমোদগৃহে বা কারাগারের অন্ধকূপে, পর্বত গহ্বরে কিম্বা পাতালের সুড়ঙ্গপথেই থাক—সব সময়েই—সর্বত্র—তাকে সুন্দর ক'রে ছবিতে তোলা চাই, অর্থাৎ, স্থান-কাল যেমনই হোক না কেন, সেদিকে চোখ বুজে ‘ষ্টারের’ চাঁদমুখের চারপাশে ছবিখানির গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত আলোর একটা চালচিল্লির খ'রে বেড়াতেই হবে। এটা যে কোনোরকম যুক্তিতর্ক দিয়েই সমর্থন করা যায়না, এবং এতে যে আর্টের চরম অপমান করা হয়—ছবির কারবারী মহাজন তা' কিছুতে বোঝে না; সে ভাবে—যাকে এত টাকা দিয়ে কণ্ট্রাক্ট ক'রে—অর্থাৎ চুক্তি-পত্র সহি করে এনেছি, তাকে ছবির মধ্যে আগাগোড়া যত বেশী ক'রে দেখাতে পারি, সেইটেই আমার পক্ষে লাভ! কিন্তু, এই অতি-লোভের ফলে যে ছবির মর্যাদা অনেক খেলো হ'য়ে যায় সে হিসাব তারা রাখে না। কাগড়ের পাড়ের জরিদার কাজ দেখিয়েই তারা লোক ভোলাতে চায়,—মিহি বা খাপি খোলার জন্তে মাথা ঘামায় না!

দ্বিতীয় শ্রেণীর অর্থাৎ ‘All-star’ ছবি যেগুলি, সৌভাগ্যক্রমে আজকাল সেই ছবিই ক্রমে ক্রমে জনপ্রিয় হ'য়ে উঠছে। এতে চলচ্চিত্র-শিল্পীর স্বাধীন ভাবে কাজ করবার যথেষ্ট সুযোগ থাকে। একজনের প্রতি সমস্ত মনোযোগ না দিয়ে সকলের প্রতি সমান মনোযোগ দেবার

অবকাশ পায় সে। এর ফলে শিল্পের দিক দিয়ে চলচ্চিত্রের চরম সৌন্দর্য্য বিকশিত হয়ে ওঠবার সম্ভাবনা ঘটে।

ছবির আলোক-সম্পাত, সর্বত্র ঠিক গল্পের ভাবানুকূল ক'রে তোলা উচিত। উৎকৃষ্ট ছবির প্রধান গুণই হ'চ্ছে তাই। ছবির ঘটনা ও কাহিনীর মর্মান্বিত যে স্রব, আলোর ভিতর দিয়ে সেই সঙ্গীতকে মূর্ত ক'রে তুলতে পারলেই সেই ছবি হয়ে উঠবে সকল ছবির শ্রেষ্ঠতম।

ছবির গল্প যদি 'The way of All Flesh' ; বা 'Lummox' কিম্বা 'The case of Sgt. Grischa'র মতো গুরুগম্ভীর ভাবের হয়—তাহ'লে আলোক-সম্পাত সে ছবিতে খুব সংযতভাবে করা উচিত। কিন্তু ছবিখানি যদি 'মেলো-ড্রামা' বা মধুর নাটক হয় যেমন 'Dr. Fu Manchu' বা 'Alibi' ছবি, তাহ'লে আলোক-সম্পাত হওয়া উচিত একটু নরম রকমের, অথচ তারই মধ্যে আগা-গোড়া আলো-ছায়ার বৈচিত্র্যও রাখা উচিত। আবার 'Love Parade' কিম্বা 'Vagabond King'এর মতো মধুর মিলনাস্তক হলিউড ছবি যদি হয়, তাহ'লে আগাগোড়া খুব জোর-আলো ব্যবহার করাই সমীচীন। এর দু'টি কারণ দেওয়া যেতে পারে। প্রথম, ঘটনার সঙ্গে আলোর সামঞ্জস্য থাকে, দ্বিতীয় কারণ, ছবির কোনো মধুর অংশই এতে দর্শকের অলক্ষ্যে থেকে যাবে না! নিপুণ চলচ্চিত্র-শিল্পীর তত্ত্বাবধানে ছবির আলোক-সম্পাত শুধু যে গল্প ও অভিনয়ের স্থানকালোপযোগী একটা নাটকীয় আবহাওয়া সৃষ্টি ক'রে তাই নয়, দর্শকের মনকেও চিত্রের অতি সূক্ষ্ম সৌন্দর্য্য ও রস গ্রহণের জন্য প্রস্তুত করে তোলে।

কেবলমাত্র যে 'প্রয়োগশালার' অভ্যন্তরে কৃত্রিম আলোর সাহায্যেই এইভাবে ছবি তোলা সম্ভব, এমন যেন কেউ মনে করবেন না। বাইরে মুক্ত প্রকৃতির কোলে দিনের আলোতে তোলা ছবিও এমনিই সুন্দর ও সু-আলোকিত ক'রে তোলা যায় যদি সে চলচ্চিত্র শিল্পীর জানা থাকে—স্বভাবের আলোকেও কি উপায়ে নিজের আয়ত্তাধীন করে' নেওয়া যেতে পারে! এ কিন্তু অত্যন্ত কঠিন কাজ এবং দীর্ঘকালের সাধনা-সাপেক্ষ!

সূর্য্যের আলোক নিয়ন্ত্রিত করবার প্রধান উপায় হ'চ্ছে ক্যামেরার মুখটি ধোলা ও বন্ধ করার কৌশল আয়ত্ত করা। অর্থাৎ, কোন্ দৃশ্যটি কতক্ষণ কী পরিমাণ আলোর ভিতর তোলা দরকার, সেইটি জানা এবং লেন্সের সামনে স্রতোর জাল ব্যবহার ক'রতে শেখা। অর্থাৎ কী রকম আলোর কী পরিমাণ তারতম্য ঘটাবার জন্য কোন্ ধরনের জালিপর্দা ব্যবহার করা দরকার, সেটা ভাল ক'রে শেখা। এই উপায়ে সমস্ত ছবিখানি আগাগোড়া, কিম্বা তার অংশ-বিশেষের উপর দিনের আলোয় তোলবার সময়ও প্রয়োজন মত আলোর হ্রাস-বৃদ্ধি ঘটানো চলে। প্রত্যেক দৃশ্যের অনেক কিছু খুঁটিনাটি ব্যাপার ওই Gauze Matte বা 'জালিপর্দার' সাহায্যে ইচ্ছামত অস্পষ্ট ক'রে তোলা বা অস্পষ্ট ক'রে ফেলা যায়। তবে এ করবার উপায়টুকু একান্ত সীমাবদ্ধ! বহির্দৃশ্যের ছবি তোলবার সময় চলচ্চিত্রশিল্পীর প্রয়োজন হ'লে এই ভাবেই তিনি দিনের আলো কতকটা কমিয়ে বাড়িয়ে নিতে পারেন। এখানে একটা কথা ব'লে দেওয়া উচিত মনে করি; ক্যামেরার ভিতরের Matte বাস্তব এক আধ



পাশে ও উপর থেকে আলো
সংকলন । ৬৬



পাশে ও নিচের আলো
(এক সঙ্গে সংকলন) ৬৭



আলো ক্রান্তির একটি দৃশ্য,— আলোক সম্প্রসারণ কোণে
বজ্রাণ হয়ে উঠেছে হেন্তন বন কৃত্তিকার ঢাক।



। দে তোমা বহির্দৃষ্টি—‘জানজ এণ্ড’ চিত্রে যন্ত্রক্ষেপে ছেঁকে
 আলোয় অক্ষরকার খাঁড়ির ভয়াবহকণ ও বর্ণক্ষেপের
 ভাবগভীর কঠিনে তোমার ওয়েড়ে ।



বহির্দৃষ্টি ‘সপ্তাহানে আলো’ ‘সিটি লাইটের’ এই দৃষ্টি বাজপথের এই
 আলোটিকে অবলম্বন করেই শিল্পী এ ক্ষেত্রে আলোক সম্প্রদায়ের
 কৃতিত্ব দেখিয়েছেন । এও “সোস’লাইট”

ইঞ্চি Gauze ব্যবহার করার চেয়ে অভিনেয় দৃশ্যপটের সামনে ও মাথার উপর খুব বড় জালিপর্দা (Matte Screen) ঝুলিয়ে দেওয়াই অধিকতর সুবিধাজনক। সেই পর্দার বাইরে যদি অভিনেতরা থাকে, তা'হলে তাদের উপর বেশ জোর আলোই পড়বে এবং পর্দারূপে থাকার দরুণ পটভূমিকা ও দৃশ্যস্থল অপেক্ষাকৃত স্বল্প আলো পাবে। আবার কোনো দৃশ্যে যদি পটভূমিকা ও দৃশ্যস্থল উজ্জ্বল রেখে নটনটীদের স্বল্পালোকের মধ্যে অভিনয় করানো প্রয়োজন মনে হয়, তা'হলে এমন কোনো একটি স্থান নির্বাচন ক'রতে হবে যেখানে পারিপার্শ্বিক দৃশ্যাবলী বেশ রৌদ্রকরোজ্জ্বল কিন্তু অভিনয় স্থলে গাছপালা, ঘরবাড়ী বা পাহাড়েরই হোক—খানিকটা ছায়া এসে প'ড়ছে; যদি সে রকম ছায়াযুক্ত স্থান খুঁজে না পাওয়া যায় তাহ'লে কোনো রকম কৃত্রিম উপায়ে প্রাচীর খাড়া ক'রে সেখানে আলোটুকু আড়াল ক'রে নিতে হবে। অনেক সময় সেই জায়গাটুকুতে খুব ঘন কালো রং মাখিয়ে দিলে ক্যামেরার ভিতর দিয়ে ছায়ার মধ্যে অভিনয় করার ফল পাওয়া যায়। তারপর Reflector বা প্রতিফলনক অর্থাৎ যার উপর সূর্যালোক প'ড়ে আবার প্রতিবিম্বিত হয়, যেমন দর্পণ বা সোনালী ও রূপোলী পালিশ করা চক্চকে কোনো জিনিস ইত্যাদি—এই রকমের প্রতিফলনক বহির্দৃশ্যের ছবি তুলবার সময় ব্যবহার করা একেবারে অত্যাবশ্যকীয় হ'য়ে ওঠে। কারণ, চিত্রেয় দৃশ্যের প্রত্যেক অঙ্গকার কোন্টি এবং অভিনেতাদের অবয়বের যে অংশ আলোর বিপরীত দিকে থাকে সে সব সমান ভাবে আলোকিত ক'রে তোলবার একমাত্র উপায় হ'চ্ছে প্রয়োজনমত প্রচুর পরিমাণে এই 'Reflector' ব্যবহার করা। প্রয়োগশালার অভ্যন্তরে যেমন বৈদ্যুতিক আলোকের সাহায্যে বিভিন্নপ্রকার আলোর বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা চলে, তিন তিন ঔজ্জ্বল্যবর্ধক Reflector-এর সাহায্যে বহির্দৃশ্যেও ঠিক সেইরকমই আলোর বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা যায়। তবে, ঠিক তত সহজে এবং তেমন সুস্বভাবে করা যায় না!—কড়া আলো, নরম আলো, সামনের আলো, পিছনের আলো, মাঝের আলো, কোণা-কোণি আলো, পাশের বা ধারের আলো, সব রকম আলোই এই Reflector থেকে স্থূল ভাবে পাওয়া যেতে পারে বটে, যদি তার কৌশল জানা থাকে।

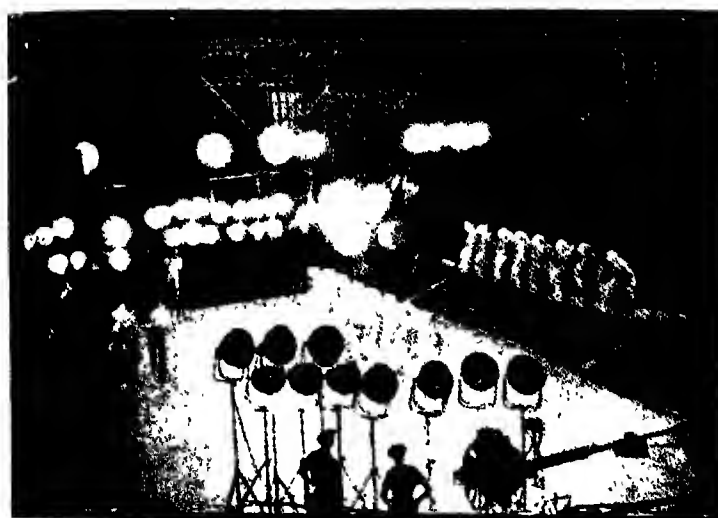
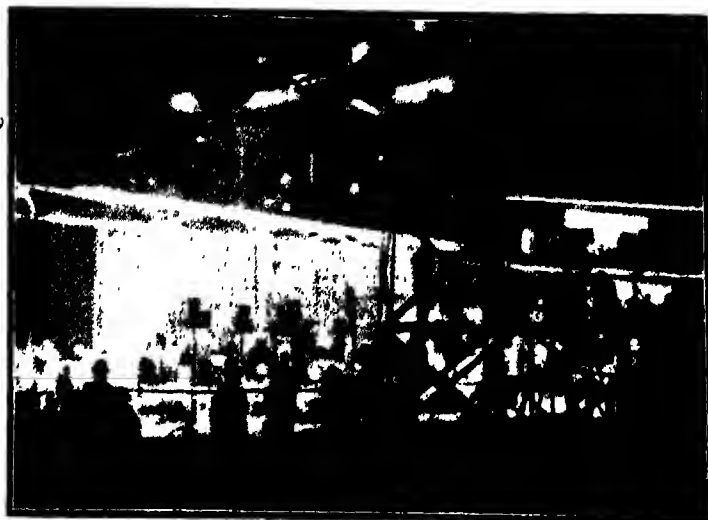
আমাদের এখানে প্রচুর সূর্যালোক! কিন্তু মুন্সিল এই যে সূর্যকে ঠিক এক জায়গায় অচল ভাবে অনৈকরুণ পাওয়া যায় না। উদয়-অস্তের মধ্যে প্রতিমূহুর্তে তার গতির পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে আকাশের নীচেয় পৃথিবীর উপরও আলো-ছায়ার অবস্থান বদলে যায়। তা' ছাড়া এখানে মেঘেরও অভাব নেই, হস্ ক'রে উড়ে এসে প'ড়লেই হ'লো! কুরাসা, ধোঁয়া ও ধূলোর উৎপাত ত' আছেই। সুতরাং এ স্থলে সবচেয়ে নিরাপদ উপায় হ'চ্ছে দিনের বেলাতেও বহির্দৃশ্যের ছবি কৃত্রিম আলোর সাহায্যে তোলায় ব্যবস্থা করা। তাহ'লে আর আলোর অভাবে ছবি খারাপ হ'য়ে গেলো ব'লে দৈবের দোষ দেবার দরকার হবে না। কিষা, কাজ ক'রতে ক'রতে আলো চলে গেলো দেখে ছবি তোলা বন্ধ ক'রতে হ'বে ভেবে আক্ষেপ করতে হবে না! কৃত্রিম আলোর ব্যবস্থা থাকলে সমস্ত দিনই কাজ করা চলবে।

রাতের দৃশ্যও আগে দিনের বেলাতেই তোলা হ'তো। তখন শুধু ক্যামেরার রাতের ছবি নেওয়া হ'তো একটু কম সময়ের মধ্যে Under expose করে, এবং সে ছবি ছাপা হ'ত নীল

রংয়ের ফিল্মের উপর। তাতেই কাজ চলে যেত!—কিন্তু আজকাল অনেক রকম আলোর সুবিধা হওয়াতে রাতের দৃশ্য রাতেই তোলা হয়। তাতে কাজেরও অনেক সুবিধা হয়। অল্প সময়ের মধ্যে ছবিখানি শেষ হ'য়ে যায়, রাত্রির অংশ আর পৃথক ক'রে ছাপতে হয় না। এবং রৌদ্রের তাত ও দিনের আলোর কাজ করার শ্রান্তি ক্লান্তি থেকে অভিনেতা অভিনেত্রীগণ, তথা চিত্রকর ও পরিচালকও অনেকখানি অব্যাহতি পান।

আজকাল চলচ্চিত্রে আলোক-সম্পাতের ব্যবস্থা করা অত্যন্ত জটিল হ'য়ে উঠেছে। কারণ,—পূর্বেই বলেছি প্রত্যেক ছবি তোলাবার সময় এখন একাধিক ক্যামেরা ব্যবহার করার রীতি প্রচলন হয়েছে, ক্যামেরাও হালে সব বদলে গেছে। এখন Tilting বা সব দিকে হেলানো যার এমনতর ক্যামেরাগুলো ছবি তোলাবার সময় যেন 'ভানুমতীর খেল' দেখাবার মতো নড়ে' চড়ে' উপে-পাণ্টে ডিগ্বাঙ্গী খেয়ে ছবি নেয়! কাজেই, তাদের সঙ্গে সমান ভাবে তাল রেখে আলোর চালটি দিতে পারলে তবেই ছবির 'কিন্তু' মাত করে দেবার আশা থাকে, নইলে সব মাটি! আলো নিয়ে এমনতর ছিনিমিনি খেলতে পারা কেবল তাদেরই পক্ষে সম্ভব যারা আলোক-বিজ্ঞানে ধুরন্ধর! সঙ্গীতজ্ঞের কাছে যেমন কোনো গানের পদে চোখ বুলাতে না বুলাতেই তার সুরের আভাসটিও মনের মধ্যে জেগে ওঠে, চলচ্চিত্রে সুদক্ষ আলোক-শিল্পীর কাছেও তেমনি গল্পটি প'ড়তে প'ড়তেই তার কোথায় কী আলো ব্যবহার ক'রতে হবে—সে রহস্য আপনিই উদ্ঘাটিত হ'য়ে পড়ে—অবশ্য, যদি তাঁর সে সাধনা থাকে।

‘সানরাইজের’ একটি
দৃশ্য—পশ্চিমীতে
ব্রহ্মের অক্ষকীর
আকাশে বিমানপোত
দেখা যাচ্ছে। মধ্যে
‘লাকোজেন’ ক্যামেরা
পূরো ভূমিতে
প্রদর্শন। পথিকগুলিকে
আনন্দে দেখানো ৭১



আলোক সংগ্রহ—
‘কিং অফ জাজের’
একটি দৃশ্য তোলবার
জন্তু প্রয়োগশালার
অভিনয় মণ্ডপে অসংখ্য
আলোক সমাবেশ
ক’রতে হয়েছে। ৭২



সংহত আলো—‘লামাক্সের’ একটি জটিল দৃশ্যে ঘটনার গুরুত্বের
অনুকূল সংবত আলোকের ব্যবস্থা করা হয়েছে।

৭৩

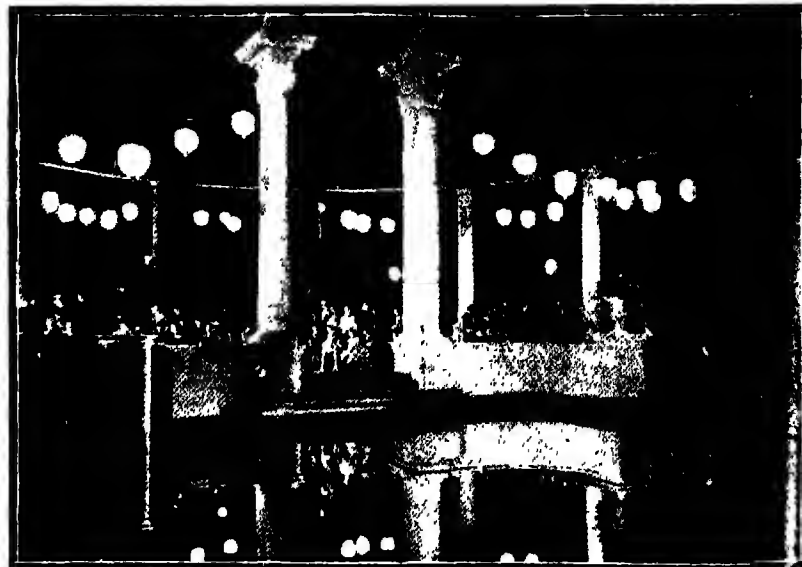


আধার কক্ষে :—‘গ্রালান’ চিত্রের এই দৃশ্যে নাট্যভূমি হত্যার উপযোগী অন্ধকারে সন্ধ্যাঃ
অদূর বাতায়ন পথে ফাঁদ আশোক রেখা এনে পড়ায় আধারের নম্রোও হত্যাকাণ্ড দেখা যাচ্ছে। ৭৫



অনেকের মাঝে দু’জন—
‘লামা’য়ের একটি দৃশ্য
উপস্থিত বহুজন
নম্রোও দু’টি নাট্য
দশকদেব দৃষ্টি আকর্ষণ
করেছে। আলো
পাতের কোণে
সকলকেই স্পষ্ট দেখা
যাচ্ছে কিন্তু তাবই মনে
‘ওবা দু’জন যেন আবেগ
স্পষ্ট তবই ত’
উঠেছে। ৭৫

বাগে ব দৃশ্যে
জোর আলো—
‘সানি সাইড্
আপের’ একটি
দৃশ্যে বটনা
অনুকূল হওয়ায়
রাগেও জোর
আলো ব্যবহার
করা হয়েছে। ৭৬



চলচ্চিত্রে রূপসজ্জা

প্রত্যেক অভিনেতা অভিনেত্রীর পক্ষে যে কোনো চরিত্র অভিনয়েই রূপসজ্জা বা 'Makeup' একটা অপরিহার্য ব্যাপার। 'রূপসজ্জা'কে যিনি অবহেলা করেন, তিনি যতবড় অভিনেতাই হোন না কেন, তাঁর অভিনয়ের অনেকখানি অঙ্গহানি ঘটে। অভিনয় চরিত্রের সঙ্গে অভিনেতা যদি তাঁর আকৃতি ও বেশভূষার সামঞ্জস্য না রাখেন তাহলে সে অভিনয় কখনই সর্বাঙ্গসুন্দর হয় না। আবার কেবলমাত্র এই রূপসজ্জার গুণেই অনেক সাধারণ অভিনেতাও দর্শকদের বিশেষ দৃষ্টি আকর্ষণ করতে সক্ষম হন। অভিনয় চরিত্রকে সকল দিক দিয়ে পরিপূর্ণ করে তুলতে শিল্পীকে প্রধানতঃ সাহায্য করে তার নিখুঁত রূপসজ্জা।

এই রূপসজ্জার প্রয়োজন রঙ্গমঞ্চও যেমন অস্বীকার করা চলে না, চলচ্চিত্র জগতেও যে তার আবশ্যকতা তেমনিই স্বীকার্য, এ কথা বলাই বাহুল্য। বরং রঙ্গমঞ্চের অভিনেতাদের চেয়ে চলচ্চিত্রের অভিনেতাদের রূপসজ্জা সম্বন্ধে অধিকতর অবহিত হওয়া দরকার। রঙ্গমঞ্চের শিল্পীদের রূপসজ্জার জ্ঞান খুব বেশী পরিভ্রম করতে হয় না, অল্প আরাসেই তাঁরা রূপান্তর গ্রহণ করতে পারেন, কিন্তু চিত্রলোকের শিল্পীদের রূপসজ্জার জ্ঞান প্রভূত পরিভ্রম করতে হয়, কারণ, মানুষের চোখে অতি সহজেই ঠকানো চলে, কিন্তু ক্যামেরার লেন্সের তীব্র দৃষ্টি যেমনি তীক্ষ্ণ, তেমনি স্থূল! তাকে ঠকানো ভারি কঠিন! শিল্পীর রূপসজ্জায় যদি কোথাও খুব সামান্য ফাঁকিও থাকে, ক্যামেরার চোখে তৎক্ষণাৎ তা' ধরা পড়ে যাবে।

এই সোজা কথাটা মনে না রেখে—আমাদের দেশী ছবিগুলিতে অনেক অভিনেতাই রঙ্গমঞ্চের রূপসজ্জা নিয়ে অবতীর্ণ হয়ে ক্যামেরার সামনে অতি হাশ্বাস্তদ রূপ ধারণ করেছেন দেখতে পাই! যাত্রার দলের 'পরচুলো' আর ভাড়া করে আনা পোষাকে বড়জোর একরাত্রি ইস্কুলের ছেলেদের সাথে 'থিয়েটার' করা চলে পারে, কিন্তু রূপ-দক্ষদের তা' নিয়ে 'অভিনয়' করা চলে না। 'রূপসজ্জা' ছেলেখেলা নয়। এটা শিখতে হ'লে—সাধনা করা দরকার, কারণ, শিল্প ও বিজ্ঞান এই উভয় বিষয়ে কিছুমাত্র জ্ঞান না থাকলে 'রূপ-দক্ষ' হওয়া অসম্ভব। 'হাঙ্ক্‌ব্যাক অফ্‌ নোটারডেম্' ছবিতে স্বর্গীয় রূপ-দক্ষ লোনচ্যানী এমন জগৎ-জোড়া খ্যাতি অর্জন করতে কখনই পারতেন না, যদি না রূপান্তর গ্রহণ করবার শিল্প-বিজ্ঞান-সম্মত স্থূল তত্ত্বটি তাঁর জানা থাকতো! "A man of Thousand Faces" উপাধি পাবার যোগ্যতা তাঁর ছিল ব'লেই 'হাঙ্ক্‌ব্যাক'র ভূমিকায় তাঁর রূপসজ্জা ও অভিনয় চরিত্রাভূষায়ী অমন নিখুঁত হয়ে উঠতে পেরেছিল। স্ম-অভিনেতা শ্রীযুক্ত এমিল জ্যানিংস্‌ শুধু অভিনয়ে নয়, রূপসজ্জাতেও আসাধারণ নিপুণ! শ্রীযুক্ত জন ব্যারিমুরের রূপসজ্জাও প্রথম শ্রেণীর রূপদক্ষের উপযোগী! ফলে এই সকল অভিনেতা চলচ্চিত্র-জগতে সম্পূর্ণ সাকল্য অর্জন করে অপরিমেয় যশের অধিকারী হয়েছেন।

চিত্রলোকে সার্ববর্ণিক পট্টী বা প্যানক্রোমেটিক ফিল্ম (Panchromatic Film) উদ্ভাবিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে ‘রূপসজ্জা’রও রকম বদলে গেছে। আগে ‘বর্ণভেদকপট্টী বা ‘অর্থোক্রোমেটিক ফিল্মের (Orthochromatic Film) আমলে চিত্রলোকে যে রূপসজ্জা চলতো, এখন আর তা’ একেবারেই চলে না। প্যানক্রোমেটিক ফিল্মের বিশেষত্ব হচ্ছে এতে সব রকম রংয়েরই ছায়া ওঠে, অতএব এই ফিল্ম বা ‘ছায়াবাহনে’র নাম দেওয়া যেতে পারে সার্ববর্ণিক এবং ‘অর্থোক্রোমেটিক ফিল্মের’ নাম দেওয়া যেতে পারে বর্ণভেদক : কারণ, এই ফিল্ম বা ছায়াবাহনে সব রংই শুধু কালো হয়ে ওঠে! কোনো বর্ণই আর ‘সবর্ণ’ থাকে না।

সুতরাং ‘সার্ববর্ণিক পট্টী’ প্রচলিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে চিত্রলোকে ‘সর্ববর্ণীয় রূপসজ্জার’ও (Panchromatic Make-up) আয়তন হ’য়েছে। এই রকম রূপসজ্জার পদ্ধতি অল্পসরন করলে চিত্র-নাট্যের অভিনেতারা এমন কতকগুলি বাধা-ধরা রংয়ের হিসাব ও ওজন পেতে পারেন, যা শুধুই বর্ণের সঙ্গতি ও সামঞ্জস্য রক্ষা করে না, আধুনিক বিবিধ আলোকসম্পাতের বর্ণ-বিলোপক শক্তিকেও প্রতিহত ক’রতে পারে। এই ধরনের রূপসজ্জা আলোকচিত্রকরকেও নানা দিক দিয়ে সাহায্য করে।

রূপসজ্জার প্রধান গুণ হ’চ্ছে অভিনেতার মুখের আপত্তিজনক দ্রুত চিহ্ন, কাটা-পোড়া দাগ, কিম্বা মুখের উপরের কোনো বেমানান তিল, ঝাঁচিল, জরুল বা আব এমন ভাবে ঢেকে ফেলা অথবা দাবিয়ে রাখা—যাতে ক্যামেরার লেন্সের সামনে মুখের কোনো দোষ না ধরা পড়ে! তা’ছাড়া মানুষের গায়ের যে স্বাভাবিক বর্ণ ক্যামেরায় তোলা ছবিতে ঠিক সেটা বোঝা যায় না, কিন্তু, রূপসজ্জায় নিপুণ নট অল্পকাল অঙ্গরাগ ব্যবহার ক’রে—অতি সহজেই এ বাধা অতিক্রম ক’রতে পারেন। দেশ-দেশান্তরে যুরে রোদে জলে ভেতে পুড়ে ধীর মুখ বিবর্ণ হ’য়ে গেছে তিনি ইচ্ছা করলে ছবিতেও তাঁর মুখের সেই বর্ণবিকারের ছাপ হবহু বজায় রাখতে পারেন যদি রূপসজ্জার কৌশল তাঁর জানা থাকে। রূপসজ্জার গুণে অভিনেতা তাঁর রূপের সকল ক্রটিই সংশোধন ক’রে নিতে পারেন। আবার নিজের নির্দোষ আকৃতিকে ইচ্ছামত বিকৃত ক’রেও তুলতে পারেন। অনেক ক্যামেরার সামনে অভিনয় ক’রতে ক’রতে, বিশেষ আমাদের এই গ্রীষ্ম প্রধান দেশে অভিনেতারা ক্লান্ত হ’য়ে পড়েন। তাঁদের চোখেমুখে একটা অবসন্নতার ছাপ ফুটে ওঠে, বিরক্তি বা নিরানন্দের আভাস এসে পড়ে, একটা অবসাদ ও শ্রান্তির মালিন্যও দেখা দেয়। রূপসজ্জার প্রাথমিক ঔজ্জল্যটুকুও ক্রমেই ক্রীণপ্রভ হ’য়ে আসে। সুতরাং, অভিনয়ের কঁাকে কঁাকে দৃষ্ট অসুখ্যারী প্রত্যেক অভিনেতারই নিজ নিজ রূপসজ্জা মাঝে মাঝে চান্কে নেওয়া দরকার।

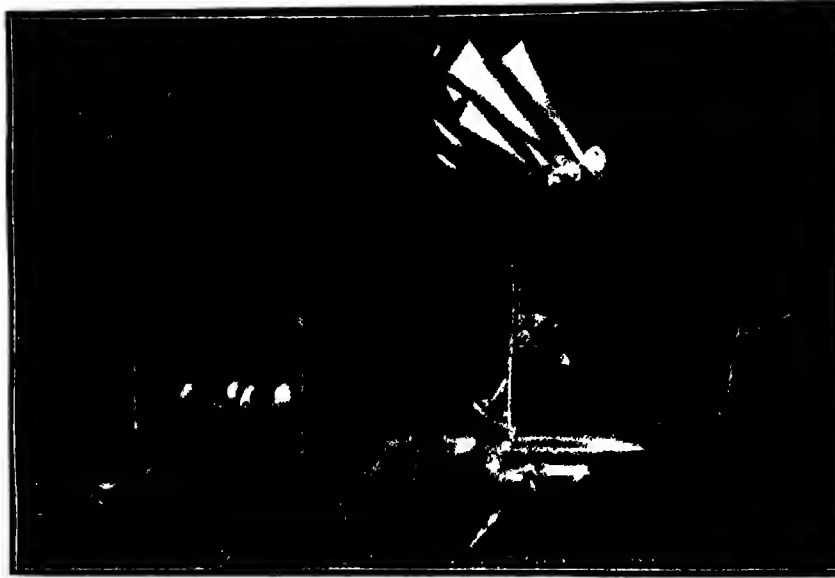
রূপসজ্জার কতকগুলো নির্দিষ্ট বিধি নিয়ম থাকলেও প্রতিভাবান শিল্পী অনেক সময় নিজের মাথা খেলিয়ে নব বব রূপান্তর গ্রহণ করবার একাধিক সহজ ও নূতন উপায় উদ্ভাবন করে নিতে পারেন। যারা এ ব্যাপারে একেবারেই অনভিজ্ঞ তাঁদের অবগতির জন্ত গোটাকয়েক প্রচলিত প্রাথমিক সঙ্কেত এখানে দেওয়া যেতে পারে, যেমন—

১। প্রত্যেক অভিনেতার উচিত মুখমণ্ডল সম্পূর্ণ মুণ্ডিত রাখা।



দিনেও আলোক ব্যবহার—দিনের দৃশ্যও সকল চিত্রেই প্রয়োগ শালায়
মধ্যে দু'দিন আলোক ব্যবহার করা হয়।

৭০



আকাশ প্রদাপ—উড়োজাহাজের আক্রমণ প্রতিরোধের জন্য রাতে আকাশে আলোক
নিষ্ক্ষেপের প্রয়োজন হ'লে এই আকাশ প্রদাপ দ্বারা সে কাজ সম্পন্ন হয়।

৭৮



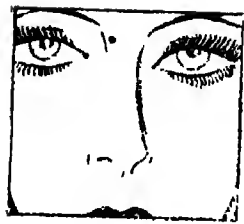
মুখে রং মাথা ৭৯



চোখের পাতায় রং মাথা ৮০



টোটে রং মাথা ৮১

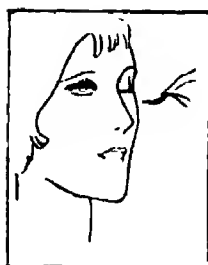


১ হাইলাইট নেক আপ
আঁখি পল্লব আঁকা চ২ (গাল নাক ওঁথুঁংনি) চ৪ ২ লোলাইট নেক আপ চ৫

১

২

৩



১। স্বাভাবিক চোপের রূপ সজ্জা
২। ছোট চোপ বড় করা
৩। বড়ো বাঁসকের চোপ। চ৯
নকল আঁখি পল্লব চ৩

১

২



১ নাক (লো-লাইট নেক- আপ) চ৬ ২ নাক (হাইলাইট নেক- আপ, বিশেষ চরিত্রাভি- কেরা, নাকের স্থল অংশের নয়ের রূপসজ্জা) চ৭ ৩ নাক (মোট নাক সরু করা, নাকের স্থল অংশের নয়ের রূপসজ্জা) চ৮ ৪ নাক (মোট নাক সরু করা, নাকের স্থল অংশের নয়ের রূপসজ্জা) চ৯

১

২

৩

৪



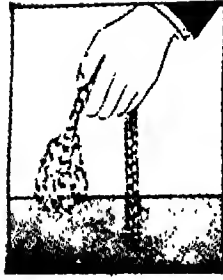
১। ঠোঁটের স্বাভাবিক রূপ সজ্জা
২। বড় ঠোঁট ছোট করা
৩। ক্ষুণ্ণবাজের ঠোঁট
৪। দুঃখীর ঠোঁট ৯০

হ'য়ে যায়। ছাঁচের উপর তুলি দিয়ে রং মাখিয়ে সেই ছাঁচ জর উপর চেপে ধরলেই চমৎকার ক্র হ'য়ে যায়।

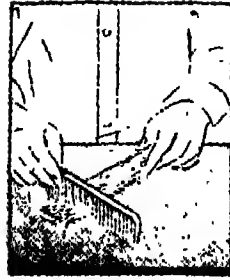
৯। তারপর, আঁখি-পল্লব নিয়ে পড়তে হবে। পুরুষ অভিনেতার এটাতে কেউ বড় একটা মনোযোগ দেন না, দেবার তেমন দরকারও হয় না, কিন্তু মেয়েদের পক্ষে রূপসজ্জার এটা একেবারেই অপরিহার্য! 'কসমেটিক' (Cosmetic) বা কাস্টিপ্রলেপ দিয়ে আঁখিপল্লবকে দীর্ঘ অথবা ঘন যেমন ইচ্ছা করা যেতে পারে। কসমেটিক একটা ছোট টিনের বাটিতে রেখে স্পিরিট ল্যাম্পে গরম ক'রে গুলে নিতে হবে। তার পর একটা কাগজের ফুঁপি কিম্বা দেশলাইয়ের কাঠি চেষ্টে সরু ক'রে নিয়ে তাই দিয়ে সেই পাতলা কসমেটিক তুলে চোখের পল্লবে লাগাতে হবে। প্রতি পল্লবটির মুখ যদি শিশির কণাযুক্ত বা ক্ষুদে পুঁথি পরাগের মতো দেখতে হবে—এরকম করবার ইচ্ছা হয়, তাহ'লে প্রতি পল্লবের মুখে সেই গলিত কসমেটিক ফুঁপি ক'রে তুলে বার বার লাগাতে হবে, যতক্ষণ না তার মুখে ছোট ছোট কসমেটিকের দানা বাঁধে। দুটি তিনটি পল্লব কেশ একত্র ক'রে নিয়েও তার মুখে একটি ক'রে শিশির কণা বা মুক্তাবিন্দু লাগানোর মত কসমেটিক দেওয়া চলে। প্রসাধনের মোকামে কৃত্রিম আঁখিপল্লবও অনেক রকমের কিনতে পাওয়া যায়। এইগুলি ব্যবহার করাই সবচেয়ে সুবিধাজনক। নীচের পাতা এবং ওপর পাতার প্রয়োজন মত কৃত্রিম আঁখিপল্লব কিনে এনে তাকে চোখের মাপে কেটে নিয়ে পল্লবের মুখে তুলি ক'রে গঁদ লাগিয়ে তার উপর এই কৃত্রিম আঁখিপল্লব এঁটে দিলে মানুষের চোখ ত' কোন্‌ ছার, ক্যামেরার লেন্সেও সে ছদ্ম রূপ ধরা পড়ে না!

১০। মুখের সঙ্গে হাতপায়ের মিল রাখবার জন্ত ষাড় ও গলা এবং আঙুলের ডগা থেকে আরম্ভ ক'রে কাঁধ পর্যন্ত হাতে এবং হাঁটু পর্যন্ত পায়ে ঠিক মুখের অনুরূপ রং জলে পাতলা ক'রে গুলে নিয়ে মাখা উচিত। সে রং সাবান জল দিয়ে ধুলেই উঠে যায়। মুখের তেলা রংও ভেসেলিন লাগালেই উঠে যায়। বেশ করে মুখে ভেসলিন বা ক্রীম ঘসে ঘসে লাগিয়ে তেলা-রংটা আল্গা ক'রে তোয়ালে বা ঝড়ন দিয়ে মুখটা মুছে ফেললেই পরিষ্কার হ'য়ে যাবে। তারপর একটু গরম জলে সাবান গুলে মুখটি আগে ধুয়ে নিয়ে তারপর ঠাণ্ডা জলে মুখটি ডোবালেই বেশ স্নিগ্ধ ও আরাম বোধ হবে। রূপসজ্জা করবার সময় যেমন ঐর্ষ্যের সঙ্গে যত্ন নেওয়া উচিত, তোলবার সময়ও সেই রকম ধৈর্য ও যত্ন থাকা চাই।

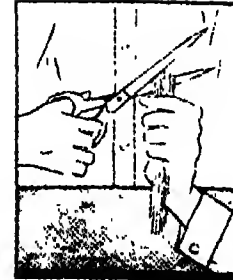
বিশেষ কোনো নির্দিষ্ট চরিত্র অভিনয় করবার সময় রূপসজ্জার দিকে খুব সতর্ক মনোযোগ দিতে ও বিধিমত যত্নবান হ'তে হবে। ইংরাজীতে বাকে বলে 'Character-part' এবং 'Type-part'—অর্থাৎ একটি বিশেষ কোনো মানুষের ভূমিকা—বার চরিত্রের এমন কতকগুলি গুণ ও দোষ আছে যা ঠিক সামান্য ও সাধারণ নয়,—যেমন 'ওরজ্জিব' 'নাদিরশা' কিম্বা 'বুদ্ধদেব' কি 'শ্রীগোরাঙ্গ' অথবা 'কৃষ্ণকান্ত' কি 'যোগেশ';—এবং 'Character-part' বলা চলে। Type বলে তাদের বাদের প্রকৃতি ও স্বভাব অথবা জীবনবাত্রা প্রণালী তাদের একটা কোনো দাগী বা ছাপ্‌মারা নির্দিষ্ট শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত ক'রে দিয়েছে! যেমন গ্যাঁড়াতলার গুণ্ডা, বা বাগ্‌দী ডাকাতের সর্দার, গ্রাম্য চাষা, অথবা কয়লাখনির মজুর, বখাটে ছেলে, উচ্ছৃঙ্খল ও



১ ক্রেপ চলার পাট পোনা



২ চুল আঁচড় নেওয়া



৩ চুল ছাটা ৯৩



১ দাঁড়ি তুলে আঁটা



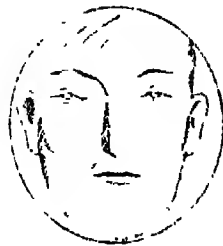
২ দাঁড়ি ছাটা



৩ সুসম্পূর্ণ দাঁড়ি তুলে মেক-আপ ৯৪



গোফি আঁটা ও ছাটা ৯৫



ছ'চার দিন ফোঁসকা যৌবন
অভাবে দাঁড়ির অবস্থা ৯৬



খুঁৎনি ও নাক (হাইলাইট মেক আপ)

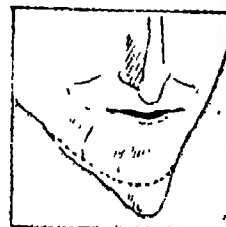


খুঁৎনি ও গাল (লো-লাইট

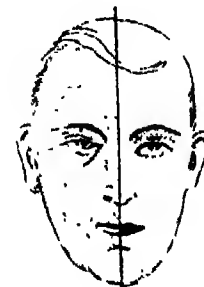
মেক আপ) ৯১



নাকের রূপান্তর ৯৭



খুঁৎনির রূপান্তর ৯৮



যৌবনের জরায়
রূপান্তর ৯২



সুন্দরের দ্র ৯৯



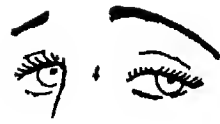
শযতানের দ্র ১০০



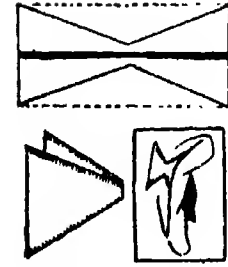
ডাকাতের দ্র ১০১



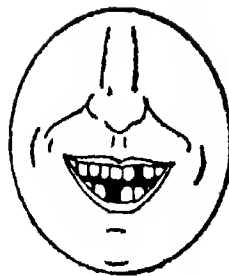
রাগীলোকের দ্র ১০২



উদ্ধত অহঙ্কারীর দ্র ১০৩



ভোবড়ানো কাণের সনজাম ১০৪



কোপ্‌লা দাঁত ১০৫



জ্যাক ডেম্পসী (রূপ সজ্জা করছেন) ১০৬

অত্যাচারী জমীদার, পুলিশের দারোগা, জিপসি, বেদে, সাপুড়ে ইত্যাদি। এই সব ভূমিকা অভিনয় করতে হ'লে কি রূপসজ্জায়—কি অভিনয়ে কোথাও এতটুকু ফাঁকি দেওয়া চলবে না।

'Character part' অর্থাৎ কোনো 'বিশেষ চরিত্রের' ভূমিকা অভিনয় করতে হ'লে অভিনেতার পক্ষে সেই চরিত্রটির সকল দিকের ভাব প্রকৃষ্টরূপে ধ্যান ধারণা করা প্রথম ও প্রধান কর্তব্য। সে সম্বন্ধে প্রামাণ্য গ্রন্থাদি আলোচনা করা, চিত্রাদি অভিনিবেশ পূর্বক দেখা, এক কথায় উক্তি চরিত্রের সঙ্গে অন্তরঙ্গ ভাবে পরিচিত হওয়া একান্ত প্রয়োজন। Type অর্থাৎ কোনো বিশেষ প্রকৃতির লোকের ভূমিকা অভিনয় করতে হ'লেও অভিনেতাকে তাদের সম্বন্ধে সব কিছু জানতে হবে। তাদের জীবনের রীতি-নীতি, তাদের সমাজের আচার ব্যবহার তাদের কিরূপ মনস্তত্ত্ব এ সম্বন্ধে অভিনেতাকে সম্পূর্ণরূপে অভিজ্ঞ হ'তে হবে। পুলিশের দারোগার সঙ্গে যদি তার পরিচয় না থাকে, খনির মজুরদের যদি সে কখনো না দেখে থাকে তাহ'লে তার সর্বোপরি উচিত থানায় গিয়ে বা খনিতে নেমে এদের সম্বন্ধে প্রত্যক্ষ জ্ঞান লাভ করা, এদের 'প্রকৃতি' সম্বন্ধে অনুসন্ধান ও গবেষণা করা। এদের চেহারা ও ধরণ ধারণ বিশেষ ভাবে ও পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে লক্ষ্য ক'রে হৃদয়ঙ্গম করা। এদের সঙ্গে যতক্ষণ পর্যন্ত না সে অভিনেতার একটা একান্তবোধ জন্মায় ততদিন পর্যন্ত সে এ ধরণের ভূমিকা অভিনয়ে কৃতকার্য হ'তে পারে না। কারণ, এই Type part অভিনয়ে নিখুঁত 'রূপসজ্জা'ও যেমন প্রয়োজন, নিখুঁত অভিনয়ও ততোধিক প্রয়োজন। এখানে সাজের সঙ্গে অভিনয়ের সামঞ্জস্য না থাকলে অভিনেতাকে হান্ধাম্পদ হ'তে হয়।

রঙ্গমঞ্চে দেখা যায়—সৈনিক, গ্রহরী, দূত, পরিচারিকা, ভৃত্য প্রভৃতি ছোটখাটো অপ্রধান ভূমিকায় অভিনেতার 'রূপসজ্জা' সম্বন্ধে মোটেই অবহিত নন। চলচ্চিত্রে কিন্তু তাঁদের এ অবহেলা বা আলস্য করা একেবারেই চলবে না। ভূমিকা যতই ক্ষুদ্র হোক এবং ক্যামেরার সামনে থেকে যত দূরেই অভিনয় ক'রতে হোক 'রূপসজ্জা' সম্বন্ধে প্রত্যেক চলচ্চিত্রের অভিনেতাকে অবহিত হ'তে হবে। 'রূপসজ্জা'র খুঁটি-নাটি অনেক বটে, কিন্তু ছবিতে সেই সব খুঁটি-নাটি বা তুচ্ছ detailএরও অনেক দাম। স্তবরাং ওগুলো বাদ দিতে গেলেই ছবির ক্ষতি করা হবে।

রূপসজ্জায় রংয়ের বর্ণ-গাঢ়তার তারতম্য ঘটিয়ে মুখের উপর আলো ছায়ায় বৈষম্য সৃষ্টির দ্বারা ইচ্ছানুরূপ রূপান্তর গ্রহণ করা যায়। রং মাখা মুখের যে যে অংশ উজ্জল রাখা দরকার সেই সেই অংশ বাদ রেখে মুখের অবশিষ্ট অংশে মুখেরই রংয়ের অনুকূল অথচ অপেক্ষাকৃত গাঢ় রংয়ের পৌচ সুকৌশলে টেনে দিলেই মুখের উপর আলোছায়ায় সৃষ্টি করা যায়। একে বলে 'তীব্রালোকসজ্জা' বা high-light make-up. অনেক সময় মুখের অনেক ভ্রুটি—যেমন খাঁদা নাক বা বড় বেলী বড়ো নাক, লম্বাটে খুঁতনি, প্রকাণ্ড মুখের ফাঁদ, ছোট চোখ, এ সমস্তই শুধরে নেওয়া যায় যদি কেউ রূপসজ্জায় মুখের উপর নিপুণভাবে আলোছায়ায় কৌশল প্রয়োগ ক'রতে পারে।

গাল ভুবুড়ে বসে গেছে, চোখের কোল ঢুকে গেছে, দুই চোয়ালের গোড়া রংগের কাছে

খাল হ'য়ে গেছে, এই ধরণের রূপসজ্জায় একটু কালো বা পার্টিকিলে রং তোবড়ানো জায়গায় লাগিয়ে, আশেপাশে যদি সাদা বা হলুদে রংয়ের পৌচ দিয়ে মুখের রংয়ের সঙ্গে শেষটা সব মিলিয়ে দেওয়া হয়, তাহ'লে সুন্দর ফল পাওয়া যায়। একে বলে 'মন্ডালোকসজ্জা' বা low-light make-up। কালচে রং বলিছি বলে কেউ যেন তাব'লে ভূষো বা খাঁটি কালো রং ব্যবহার না করেন। গ্রে, মেরুণ, বা গাঢ় ব্রাউন এই রকমের রং ব্যবহার করাই বিধেয়।

'নোজ্ পেট্' বলে এক রকম নরম প্রাণ্টারের মতো পদার্থ পাওয়া যায়; এই জিনিষটির সাহায্যে নাকের চেহারা বদলে ফেলা যায়। খাঁদা নাককে উচু করা, ছোট নাককে বড়ো করা, সরু নাককে মোটা করা এই 'নোজ্-পেট্' লাগিয়ে অনায়াসে ক'রে নেওয়া চলে। কিন্তু, মোটা নাক যদি সরু করতে হয় তাহলে নাকের মোটা অংশটুকু স্ক্রুশলে কালচে রংয়ের পৌচ দিয়ে চাপা দিলেই নাক সরু দেখাবে। অবশ্য, তার আগে মুখের রংয়ের চেয়ে নাকের উপরের রং একটু হালকা করে মাখা চাই। অর্থাৎ এক্ষেত্রে hight-light make-up দরকার। নাক যদি একটু উপর দিকে ঠেলে উচু ক'রে তুলতে হয়, তাহ'লে নাকের নীচে দিকে নাসারন্ধ্রের মাঝখানে তেঁকোনা ক'রে কালচে রং টেনে দিলেই হবে।

চোখ হ'লো মানুষের মনের মুকুর! ভাবপ্রকাশের সর্বশ্রেষ্ঠ বাহন। চোখ যার ভালো, চলচ্চিত্র অভিনয়ে তার সাফল্য লাভের সম্ভাবনা সবচেয়ে বেশী। চোখের দিকে চেয়ে আমরা বুঝতে পারি সে বিষয় কি উৎফুল্ল? ক্রুদ্ধ না ভয়ভীত? ঘৃণা, লজ্জা, লালসা, লোভ, আশা, আগ্রহ, উৎসাহ, উত্তেজনা, আনন্দ, বিষ্ময়—সব কিছুই পরি'ফুট হ'য়ে দেখা দেয় মানুষের চোখের ভিতর! সুতরাং চিত্রাভিনেতাদের রূপসজ্জায় চোখের দিকে বিশেষ লক্ষ্য রাখা উচিত। চোখের রং, চোখের গড়ন, চোখের অবস্থান, চোখের পল্লব ও ক্র'য়ুগল এবং চোখের কোল হিসাব মতো চান্কে নিতে পারলে—চেহারা একেবারে ব'দলে যায়। Type part বা বিশেষ প্রকৃতির কোনো লোকের ভূমিকা অভিনয় ক'রবার সময় রূপকে পরি'ফুট ক'রে তুলতে চোখই সবচেয়ে বেশী সাহায্য করে। চোখ দু'টি যদি নাকের বড় কাছাকাছি হয়, তাহ'লে সে চোখ সন্দেহজনক চরিত্রের লোককে চটু করে চিনিতে দেয়। চোখ দুটি যদি নাকের কাছ থেকে আবার বড় দূরে অবস্থিত হয় তাহ'লে সে চোখ যে মানুষ আমার বন্ধ নয় এমন লোককে ধরিয়ে দেয় একেবারে চকিতের মধ্যে! চোখ যার খোলের ভিতর ঢুকে গেছে বা চোখের কোল যার বড় ব'সে গেছে, সে মানুষ যে সৎ ও বিশ্বাসী নয় এটা বুঝতে কারুর বিলম্ব হয় না। হিংস্র, ক্রুদ্ধ, রুগ্ন, ভয়ঙ্কর প্রকৃতি, কায়ুক, উদ্‌ভ্রান্ত, শয়তান প্রভৃতি Type partএর রূপসজ্জায় এই রকম খোলের ভিতর ঢোকা বা বেশীরকম বসে যাওয়া চোখ খুব কাজে আসে। চোখ যার ছোট সে তা' অনায়াসে বড়ো করে নিতে পারে, কেবলমাত্র তার ছোট চোখের কিনারা ঝেঁসে যদি সে নিপুণভাবে একজোড়া বড়ো চোখের আদ্রা এঁকে নেয়!

কেবলমাত্র ঠোঁটের সাহায্যে মানুষ অনেক কিছু ভাব প্রকাশ ক'রতে পারে। দুঃখ, বেদনা, আঘাত, অভিমান, আনন্দ, ঘৃণা, প্রসন্নতা, প্রীতি, চিন্তা, ক্রোধ এ সবই দু'টি পাতলা ঠোঁটের রকমারি ভঙ্গীতে প্রকাশ করা যায়। ঠোঁটের সঙ্গে যদি চোখ যোগ দেয়—বাস্!



লোনচ্যানো (দা ভাবিক মূর্তি ও বিভিন্ন
রূপান্তর) ইনি “শতমুখমানব” নামে
খ্যাত ছিলেন ১০৭



শ্রীমতী ফাজেন্দা (ইনি রূপসী
কিন্তু চিত্রে নামেন
কুরুপা সেজে) ১০৮



বেনটগিঙ্গি—(স্বাভাবিক মুক্তি ও গৌরব সংযোগে রূপান্তর) ১১০

তাহ'লে কোনো অভিনেতাকেই মুখে আর কিছু ব'লে বোঝাতে হয় না! সে যা ব'লতে চায় তা' বলবার অনেক আগেই তার চোখমুখের ভঙ্গী সে কথা আমাদের জানিয়ে দেয়। মেয়েরা অতি সহজেই তাঁদের অধরৌষ্ঠকে মদনের ফলধনু করে তোলেন কেবলমাত্র রুজ ও লিপ্‌ষ্টিক (চৌটে মাথাবার রংয়ের বাতি) ব্যবহার করে। যাদের চৌট পুরু ও মোটা তাঁরা রংয়ের সাহায্যে সে জটি সংশোধন করে নেন। চৌটের খানিকটা অংশও তাঁরা মুখের রং দিয়ে ঢেকে বাকীটুকুতে পরিপাটি করে রুজ দিয়ে সুন্দর চৌট এ'কে নেন। আকর্ষণ-বিশ্রান্ত অধরকে তাঁরা স্নকৌশলে ঢেকে ছোট করে নেন, আবার ছোট্ট চৌট দু'খানিকে তুলি ও রংয়ের টানে ইচ্ছামত বাড়িয়ে নিতে পারেন। পুরুষদের বড়ো একটা রুজ ব্যবহার করবার প্রয়োজন হয় না। যদি কেউ ব্যবহার করেন তা'হলে তাঁদের লক্ষ্য রাখা উচিত যেন মেয়েদের চৌটের মত তাঁদের অধরৌষ্ঠ মদনের ফলধনু না হ'য়ে ওঠে। যাদের উপরের চৌট নীচের চেয়ে বড়ো বা নীচের চৌট সামনের দিকে বেশী ঝুলে পড়া তাঁদের মুখে রং মাথাবার সময় বড় চৌটের উপর একটু ঘন বা ঘোর রং মাথা উচিত এবং ছোট চৌটে হালকা বা পাতলা রং লাগানো দরকার তাহলে আর এই ছোট বড়োর অসামঞ্জস্যটুকু থাকেনা, ঢাকা পড়ে যায়। যদি বেশ ক্ষুণ্ণবাক্স বা সদা-প্রফুল্ল ও সুরসিক লোকের ভূমিকা অভিনয় ক'রতে হয়, তাহ'লে অধর দেশের উভয় প্রান্তরেখা একটু বেকিয়ে ঈষৎ উপর দিকে তুলে দিলেই উক্ত চরিত্রের অমুকুল অতি চমৎকার একটা আকৃতিগত রূপান্তর ঘটে, আবার ওই অধরপ্রান্তই যদি নীচের দিকে ঝুলিয়ে নামিয়ে দেওয়া হয়, তাহলে সে মুখ দেখলেই মনে হবে এ লোকটি জীবনযুদ্ধে পরিশ্রান্ত ক্লান্ত বেদনাজর্জর বা নিতান্ত দুর্গত এক অভাগ।

মাসুকের মুখের খুঁত'নী দু'তিন রকমের বেশী আর দেখতে পাওয়া যায় না। হয় উপরদিকে ঠেলে ওঠা, নয়ত ভিতরদিকে চেপে বসা, অথবা মধ্যে একটি রেখা প'ড়ে দ্বিধাবিভক্ত, কিম্বা নীচের দিকে ঝুলে পড়া লম্বাটে খুঁত'নি। উপর দিকে ঠেলে ওঠা খুঁত'নি হয় ছুঁচ'লো, নয় চৌকো বা গোল-গাল গড়নের দেখা যায়। প্রয়োজনমত 'প্রসাধনপদ্ধি' অর্থাৎ 'নোজ পেট্টের' সাহায্যে ছুঁচ'লো খুঁত'নিকে চৌকো বা গোল-গাল করে নেওয়া চলে, আবার চৌকো বা গোলগাল খুঁত'নিকেও ছুঁচ'লো ক'রে তোলা যায়। রং মাথাবার সময় রং লাগাবার একটু মারপ্যাচ করতে পারলেও অভিনেতা তাঁর অভীষ্ট ফল লাভ ক'রতে পারবেন। ছুঁচ'লো খুঁত'নির ছুঁচোলো ভাগটুকু কালচে রংয়ে ঢেকে খুঁত'নিকে ইচ্ছামত রূপ দেওয়া যেতে পারে। আবার যাদের খুঁত'নি নেহাৎ ছোট, তারা যদি মুখের চেয়ে খুঁত'নির উপর রংটা আরও বেশী হালকা ক'রে লাগান তাহ'লেই সুফল পাবেন।

সাধারণতঃ বয়স বেশী দেখাবার জন্ত অভিনেতাদের চোখমুখে 'বলি-রেখা' আঁকতে দেখা যায়। 'বলি-রেখা' আঁকবার সহজ উপায় হ'চ্ছে মুখে রং মাথা হবার পরই মুখখানি বিকৃত ও সঙ্কুচিত করলেই বলিরেখার অবস্থান দেখতে পাওয়া যায়। সেই সেই অংশে পেন্সিলের দাগ দিয়ে নিয়ে পরে যদি গাঢ় রক্তবর্ণের কিম্বা পাটকিলে রংয়ের আঁচড় টেনে দেওয়া হয়, তাহ'লেই মুখমণ্ডলে 'বলিরেখা' বেশ সুস্পষ্ট হ'য়ে ওঠে।

গৌর অনেক সময় অনেক মাসুকের প্রকৃতি ও চরিত্রের আভাস দেয়। যেমন—সৌখীন-

বাবুর গৌফ প্রায় কার্তিক ঠাকুরের মতো ! অর্থাৎ ছ'ধার বেশ তা' দিয়ে ঘুরিয়ে পাক দিয়ে রাখা। পরচুলের তৈরি গৌফ টিপকল সংযোগে নাকের ডগায় না এঁটে বাজারে একরকম 'ক্রেপ' চুল পাওয়া যায় তাই এনে কাঁচি দিয়ে ছেঁটে কেটে 'স্পিরিটগাম' দিয়ে ঠোঁটের উপর এঁটে দিলেই সে গৌফ আর কৃত্রিম ব'লে মনে হবেনা। দাড়ির সম্বন্ধেও ঠিক এই ব্যবহারই করা উচিত। 'নূর', 'ফ্রেঞ্চকাট দাড়ি, চাঁপ দাড়ি, গালপাতা দাড়ি, ঝোলা দাড়ি, লম্বাদাড়ি, ছাগলদাড়ি, খোঁচা দাড়ি (কামানোর অভাবে) মোগলাই দাড়ি, কাবুলি দাড়ি, তপস্বী দাড়ী প্রভৃতি যতরকম দাড়ি দেখতে পাওয়া যায়, সব রকমই ঐ 'ক্রেপ' চুলের সাহায্যে 'স্পিরিটগাম' দিয়ে এঁটে তৈরি করে নেওয়া যায়। ছ'চারদিন না কামালে ঘেরকম অল্প অল্প দাড়ি হয় সেটা অনেক সময় দাড়িতে গ্রে-ব্লু বা রেড-ব্রাউন্ রংয়ের পৌঁচ দিয়ে নিলেই হয়ে যায়। চুল ব্যবহার করবার দরকার হয়না। ফুটো ফুটো রবারের স্পঞ্জ পূর্বোক্ত যে কোনরকম একটা রং মাখিয়ে নিয়ে দাড়িতে ছাপ দিলেই ছ'চারদিন দাড়ী কামানো হয়নি এই রকম দেখতে হয়। গৌফ তৈরি ক'রে নেবার সময় বিশেষভাবে লক্ষ্য রাখা উচিত অভিনেয় চরিত্রটির দিকে। কারণ, পূর্বেই ব'লেছি যে গৌফ অনেক সময় মানুষের চরিত্র ও প্রকৃতির পরিচয় দেয়। গুণ্ডা পালোয়ানের গৌফ, লোচ্চা বদমায়েসের গৌফ, সাধু সচ্চরিত্রের গৌফ, ইত্যাদির এমন একটা বিশেষ রূপ আছে যা দেখবামাত্রই মানুষটির ভিতরকার পরিচয় পাওয়া যায়।

ক্রমেন মুখের সৌন্দর্য্যকে বাড়ায়, তেমনি ক্রম গঠন মানুষের প্রকৃতিরও পরিচয় দেয়। রাগী মানুষের ক্র, অহঙ্কারী মানুষের ক্র, দস্যুর ক্র, সন্ন্যাসীর ক্র, স্তম্ভের ক্র, সবেদর ক্র, একটা বিশেষ ভঙ্গী আছে। ছবিগুলি দেখলেই তা' বোঝা যাবে।

মুখে কোনো আঘাতের চিহ্ন দেখাতে হ'লে ছ'রকম উপায়ে তা করা যায়, 'নোজপেট্ট' লাগিয়ে বা 'কলোডিয়ন' ব্যবহার করে। আঘাতও ছ'রকমের হয়, অস্ত্রকত, কিংবা মুঠোঘাত ! অর্থাৎ কালশিরা-গড়া ফুলে ওঠা কিংবা কাটা দাগ। ফুলেওঠা ও কালশিরার চিহ্ন ক'রতে হ'লে 'নোজপেট্ট' লাগিয়ে তার উপর গ্রে-ব্লু রংয়ের পৌঁচ দিলে সহজেই তা করা যায়। কাটা দাগ করতে হ'লে অনমনীয় অর্থাৎ শক্ত কলোডিয়ন (Non Flexible collodion) ব্যবহার করাই বিধেয়, কারণ, তাতে উক্ত ক্ষতচিহ্ন একবারে অবিকল স্বাভাবিক দেখায়। ক্ষতচিহ্ন গভীর দেখাবার প্রয়োজন হ'লে তিনচারবার কলোডিয়ন লাগাতে হবে। একবার লাগাবার পর সেটি সম্পূর্ণ শুকিয়ে গেলে তবে তার উপর আর একবার লাগাতে হয়। এমন ক'রে তিন চারবার বা যতক্ষণ পর্যন্ত প্রয়োজনমত গভীর দেখতে না হয়, ততবার তুলি দিয়ে মোটা কলোডিয়নের পৌঁচ লাগালেই ক্ষতচিহ্ন স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে !

কাণ কাকুর কাকুর কাটা তোবড়ানো বা জোড়া দেখতে পাওয়া যায়। জোড়াকাণ কাটা দেখাতে হ'লে জোড়ের মুখে কাল্চে রংয়ের পৌঁচ দিতে হয়। কাটা কাণ জোড়া ক'রতে হ'লে 'নোজপেট্ট' দিয়ে কাটা অংশ জুড়ে নিলেই চলে। কিন্তু তোবড়ানো কাণ দেখাতে হ'লে একটু খাটতে হবে। এক ইঞ্চি কি দেড় ইঞ্চি লম্বা এবং আধ ইঞ্চি চওড়া একখানি পিস্‌বোর্ড ছবিতে যেমন দেখানো হয়েছে সেইভাবে কেটে নিতে হবে। মাঝখানে একটি



চেষ্টাব কঙ্কালি—প্রাণবিক মুক্তি
৭ ক্র. ১৭৮। ১১১



জাক ডাকী—কেবলমাত্র দাড়ি ও
চোখের মেকআপে এই নবকেব
কা রূপান্তর ঘটে অধখানা
মুখে হাত চাপা দিলে
বোকা যাবে। ১০৯



এ্যাল জন্সন—স্বাভাবিক মূর্তি ও রূপান্তর। ১১১



ম্যাব পোলার্ড—স্বাভাবিক মূর্তি
ও রূপান্তর। ১১২



মাথার কাঁটা লম্বা দিকে বসিয়ে আটা লাগানো ফিতে (adhesive tape) দিয়ে আটকাতে হবে। ফিতের দু'মুখ একটু একটু বেরিয়ে থাকা দরকার। এইবার পিসবোর্ডখানি ছবিতে যেমন দেখানো হ'য়েছে সেইভাবে মাঝামাঝি ভাঁজ করে মুড়ে নিতে হবে। তার পর সেই পিসবোর্ডের অর্ধেক মাথার সঙ্গে ও অর্ধেক কাণের সঙ্গে এমনভাবে এঁটে নিতে হবে যাতে কাণটি কোণাকোণি ভুবড়ে যায়। তারপর তার উপর 'নোজ-পেট্ট' দিয়ে রং ক'রে, তোবড়ানো কাণটির চেহারা সম্পূর্ণ করে নিতে হবে।

খারাপ দাঁত অনেক সময় মুখের সৌন্দর্য্য নষ্ট করে। দাঁত যদি অসমান হয়, ফাঁক ফাঁক হয়, তাহলে 'গাটাপারুচা' দিয়ে সে দোষত্রুটি সেরে নেওয়া চলে। দাঁত যদি দাগী ও কালো হয় তাহলে সাদা 'টুথ-এনামেলের' সাহায্যে তাকে মুক্তোর মত চক্চকে করে নেওয়া যায়। যদি ফোংলা দাঁত ক'রতে হয়, তাহলে কালো টুথএনামেলের সাহায্যে যে কোনো দাঁত ঢেকে ফেললেই দাঁত পড়ে গেছে বলে মনে হবে।

রূপসজ্জার জন্তু নিম্নলিখিত উপকরণগুলি প্রত্যেক নট নটীরই হাতের কাছে রাখা দরকার। গ্রীজপোন্ট বা তেলা রং, লাইনিংয়ের রং বা মুখের জমীর রং, পাউডার, রুজ, লিপষ্টিক, ফিকো রুজ, কোল্ড ক্রীম, সাদা রং, ভূষো, নোজ-পেট্ট, পাতলা রং, কালো মুখোসের ও সাদা মুখোসের রং, টুথ এনামেল (সাদা ও কালো), স্পিরিটগাম্, ক্রেপচুল, কলোডিয়ন, কাঁচি, ছুরি, তুলি, প্যাফ, প্যাড, চিক্রনী, ব্রাস্, তোয়ালে, সাবান, তেল, গরমজল, তিলকমাটি, চন্দন, সিঁহুর, আলতা, কালি, সুরমা, ডারমেটোগ্রাফ পেন্সিল, কাগজের ফুঁপি, চকখড়ি, কাঁটা, সূতো, উল, তুলো ইত্যাদি।

চলচ্চিত্রের স্বরোদয়

ছবিও যে একদিন কথা কইবে এ কথা কে জানতো। দশ বছর আগেও এ রকম সম্ভাবনার ভবিষ্যদ্বাণীকে আমরা কল্পনা-বিলাসীর স্বপ্ন বলে উড়িয়ে দিতে একটুও ইতস্ততঃ করি নি। কিন্তু যা আমাদের ভাবনার সেদিনও পর্যন্ত একান্তই অসম্ভব ছিল, প্রতীচ্যের বৈজ্ঞানিকদের পরীক্ষাগারে তা প্রত্যক্ষ সত্য হ'য়ে উঠেছিল তার অনেক আগেই।

যে ছায়া ছবি ছিল এতদিন একটি বোবা মেয়ে, তার মুখে প্রথম কথা কোটালে কে?—এর অনুসন্ধান করতে বসলে আমাদের স্বীকার করতেই হবে যে, একাধিক বৈজ্ঞানিকের দীর্ঘকালের সাধনা ও তপস্কার ফলেই এই মুক মোহিনী আজ এমন মুখরা হ'য়ে উঠেছে! মাত্র একজনের চেষ্টায় এটা সম্ভব হয়নি।

১৮৫৭ খৃঃ অব্দে ক্যাসী বৈজ্ঞানিক লেওন স্কট (Leon Scott) সর্বপ্রথম 'স্বর-তরঙ্গ'কে (Sound-waves) তাঁর উদ্ভাবিত 'স্বতঃশব্দ লেখন' যন্ত্রে (Phonautograph) ধরে রাখতে সক্ষম হ'য়েছিলেন: কিন্তু তাঁর সেই বহু-লম্ব ভূশো-কাগজের (Smoked paper) আঁধার বক্ষে শব্দ তরঙ্গ তার যে কম্পন-রেখা (wavy lines) এঁকে রেখে ছিল, স্কট তাকে কিছুতেই আর পুনর্জন্মিত (reproduce) করে তুলতে পারেননি। তারপর বিশ বৎসর বাদে এলেন বিজ্ঞানচর্চা এডিসন। ১৮৭৭ সালে তাঁর উদ্ভাবিত 'স্বর-লেখন' (Phonograph) যন্ত্রের সাহায্যে তিনি দেখালেন যে, যে কোনো শব্দকে শুধু ধরে জব্দ করে রাখা নয়, তাকে আবার ইচ্ছামত পুনর্জন্মিত করে তোলাও যায়!

শব্দকে ধরে রাখা এবং তাকে ইচ্ছামত পুনঃপ্রকাশ করবার যে কোশল মহর্ষি এডিসনের অগ্রস্ব হ'য়েছিল, তারই প্রেরণা থেকে তিনি ১৮৮৭ খৃঃ অব্দে, অর্থাৎ 'স্বর-লেখন' (Phonograph) যন্ত্র আবিষ্কারের পর প্রায় দশ বৎসর চেষ্টা করে চলচ্চিত্র দেখাবার উপযোগী যন্ত্র উদ্ভাবন করেছিলেন। তাঁর প্রাণপণ চেষ্টা ছিল যাতে শব্দকে শুধু শ্রবণেন্দ্রিয়ের সীমার মধ্যে আবদ্ধ না রেখে সঙ্গে সঙ্গে তাকে দর্শনেন্দ্রিয়েরও গোচর করা যায়, এমন কোন যন্ত্র উদ্ভাবন করা। তাঁর এ চেষ্টা অনেকখানি সফল হ'য়েছিল;—তিনি স্বরতরঙ্গকে বন্দী ক'রতে ও জড় প্রকৃতিকে সজীব করে তুলতে পেরেছিলেন, কিন্তু, উভয়ের অন্তরঙ্গ মিলন আশাহতরূপে সূক্ষ্মপূর্ণ ক'রে তুলতে পারেননি। তাঁর উদ্ভাবিত Kinetophone ('গতি-স্বরধর' যন্ত্র) এবং Cameraphone (ছায়া-স্বরধর যন্ত্র) কোনোটাই তাঁর Gramophone ('স্বর-লেখন') যন্ত্রের মতো সাফল্য অর্জন করে নি। শেষ পর্যন্ত তাঁর এই 'গ্রামোফোন'ই মুক চলচ্চিত্রকে মুখর হ'য়ে উঠতে সবিশেষ সাহায্য ক'রেছে। তা'ছাড়া, এডিসনের উদ্ভাবিত 'তাপ-জ্যোতির্দীপ' (Incandescent Lamp) বর্তমান সবাক চলচ্চিত্র-যন্ত্রের একটি অপরিহার্য অঙ্গ। এই



এমিল জ্যাণাং স্—স্বা-নাটিক মন্দি। ১১৬



‘দাউগে’ চিত্রে—নকিত্তো-
কেলিসের বেশে। ১১৬



‘লাষ্ট কমাণ্ড’ চিত্রে—
রাশিয়ান সেনাপতির
বেশে। ১১৭



‘ভাডেভিলে’ চিত্রে—ব্যায়ামবীর
বেশে। ১১৫



‘লাষ্ট লাক্’ চিত্রে—বুদ্ধ দ্বাৰ্-
রক্ষক। ১১৮



‘নীরো’র ভূমিকায় ১১৯



১। প্রসে ‘অন্য’ অনি দেশ চিত্র-বৃদ্ধ পিতা

২। প্রাণিন বর্ণন চিত্র

১২০

১।



অন্যতমের ছায়া-
ছবি (শব্দপত্রী)

২।



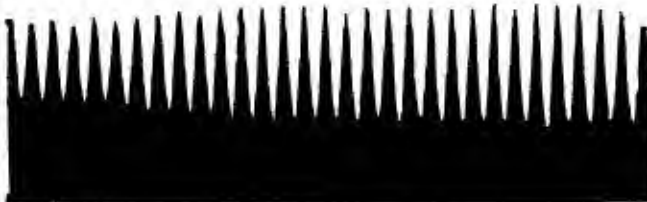
(১) নাবীদ
কণ্ঠস্বর

(২) প্রকৃতিবাদন
শব্দ



(৩) দ্বিচক্র যানের
বগ্গাধ্বনি ১২১

৩।



রকম নানা দিক দিয়ে এডিসন চলচ্চিত্রকে সবাক্ ক'রে তোলায় সাহায্য করেছেন বটে, কিন্তু সবাক্ চলচ্চিত্র সম্ভব হওয়ার পক্ষে সেইটুকুই যথেষ্ট বলা যেতে পারে না।

১৮৬৭ খৃঃ অব্দে ইংলণ্ডের বৈজ্ঞানিক ক্লার্ক ম্যাক্সওয়েল্ ভবিষ্যৎবাণী ক'রেছিলেন যে, শীঘ্রই এমন একদিন আসবে, যখন বৈদ্যুতিক শক্তিকে বিনা-বাহনে প্রবাহিত করা সম্ভব হবে। ১৮৭৬ খৃঃ অব্দে আমেরিকার শ্রীবুদ্ধ এ্যালেক্সান্ডার গ্রেহাম বেল 'টেলিফোন' (দূর-স্বরা) যন্ত্র উদ্ভাবন ক'রলেন। বৈদ্যুতিক তারের সাহায্যে দূরের লোকের সঙ্গে কথা বলা সম্ভব হ'লো। তারপর ১৮৮৭ খৃঃ অব্দে জার্মান বিজ্ঞান-সাধক হারেনরিক্ হার্টজ্ (Heinrich Hertz) ম্যাক্সওয়েলের ভবিষ্যৎবাণী সফল করলেন। বিনা-বাহনে বিদ্যুৎ-তরঙ্গকে তিনি শূন্যপথে প্রবাহিত ক'রে বেতারের জন্ম সম্ভব ক'রে তুললেন। তখন ইটালীয়ান সাধক মার্কণী প্রভৃতি বিশিষ্ট বিজ্ঞান-সেবীদের ঐকান্তিক চেষ্টায় 'Radio' (বেতার-যন্ত্র) গড়ে উঠলো।

কিন্তু উপরোক্ত যন্ত্রগুলির কোনটাই তখনও কাজের হিসাবে সুসম্পূর্ণ হ'য়ে উঠবার শক্তি সঞ্চয় করতে পারে নি। 'টেলিফোন' তখনও পর্যন্ত ঠিক দূরকে নিকট করতে পারে নি, নিকটকেই বরং নিকটতম ক'রে তুলছিল। 'ফনোগ্রাফ' তখনও পর্যন্ত কাণে কাণে অস্পষ্ট কথা বলছিলো। আর 'রেডিয়ো' তখনও পর্যন্ত সন্তোষাত শিশু! সবই ছিল তখন, কেবল ছিল না সেই শক্তিটুকু যার জোরে বলীয়ান হ'য়ে টেলিফোন, ফনোগ্রাফ বা বেতার সর্বজননের শ্রবণ-সাধ্য হয়ে উঠতে পারে!

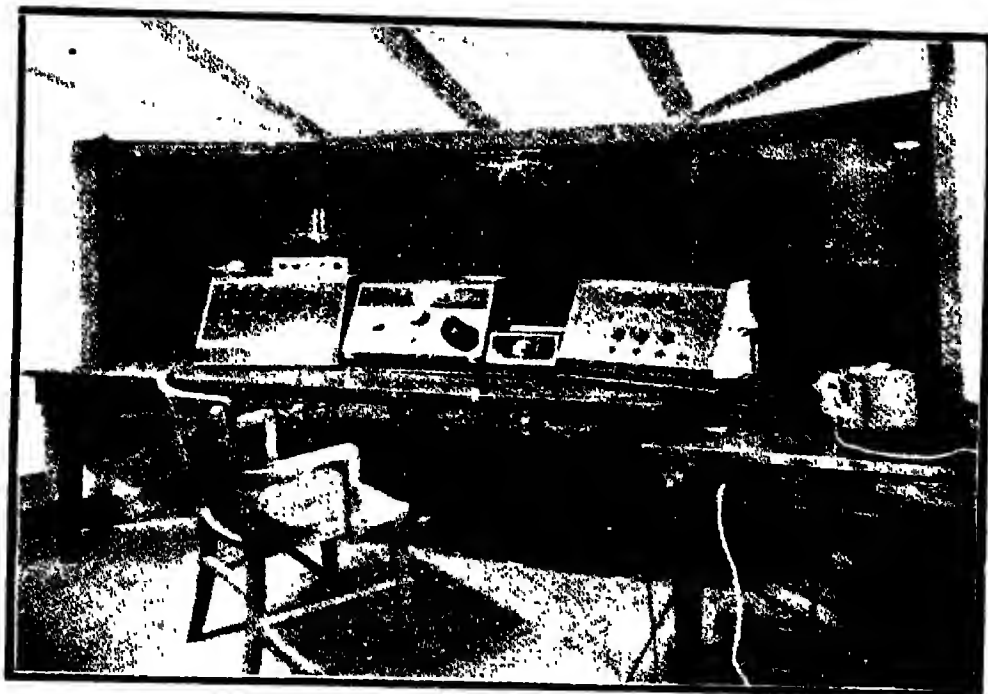
এই সময় জার্মানীর জড়-বৈজ্ঞানিক এবং রসায়নাদার্যরা কেউ কেউ আবিষ্কার করেছিলেন যে 'সিলেনিয়াম' নামক ধাতুর বিদ্যুৎবাহিকা শক্তি তত্পরি প্রতিফলিত আলোক শিখার ঔজ্জ্বল্যের তারতম্য অনুসারে বাড়ে ও কমে! এই রহস্য জানার ফলে 'সিলেনিয়াম-কোষ' (Selenium Cell) তৈরি হয়েছিল, যা এখনও ছবির রাজ্যে প্রভূত প্রয়োজনে ব্যবহার হয়। তারপর তৈরি হ'লো—Photo-electric Cell, (আলোক-বৈদ্যুতিক কোষ) একটি নিবাত গোলকের (Vacuum globe) খোলার ভিতর দিকে যদি একপুরু করে পটাসিয়াম (Potassium) অথবা ক্যাসিয়াম (Cesium) প্রভৃতি ধাতুর পৌছ লাগিয়ে নেওয়া যায় তাহ'লেই 'আলোক-বৈদ্যুতিক কোষ' তৈরি হয়। শব্দবিষয়ের বিপুল প্রসার এবং উহার সন্মবিরত ও বিচিত্র ক্রমবিকাশ পুনর্ব্যক্ত করবার সময় 'আলোক-বৈদ্যুতিক কোষ' নানা ভাবে সাহায্য করে, কাজেই, আজকাল 'সিলেনিয়াম কোষ'র পরিবর্তে অধিকাংশ স্থলে 'আলোক-বৈদ্যুতিক কোষ'ই ব্যবহার হ'চ্ছে। 'আলোক-বৈদ্যুতিক কোষ' যখন প্রথম উদ্ভাবিত হ'লো তখন এর ভিতর আলোর দ্বারা উত্তেজিত হ'য়ে যে পরিমাণ তড়িৎশক্তি উদ্ভূত হ'তো তা' এত অল্প যে কোনো কাজেই লাগতো না। জন এড্বেজ ক্রেমিং নামে একজন ইংরেজ তখন Two-element Vacuum Tube (দ্বৈত-প্রকৃতির-নিবাত চোড়) উদ্ভাবন করেন এবং ফরাসী ডাক্তারলী ডি ফরেস্ট্ তার প্রভূত উন্নতি সাধন ক'রে ঐ নিবাত চোড়কে ত্রয়োণ্ড সম্পন্ন ক'রে তোলেন। ১৯০৬-৭ সালে এই লী ডি ফরেস্টের 'শ্রবণী' (Audion) যন্ত্রই Radio-Telephone বা বেতার বার্তার জন্ত ব্যবহার করা হ'ত।

ত্রয়োণ্ডসম্পন্ন নির্বায়ু-চোড় উদ্ভাবিত হবার ফলে যখন Amplifier (শব্দবর্ধনী-যন্ত্র) সৃষ্টি

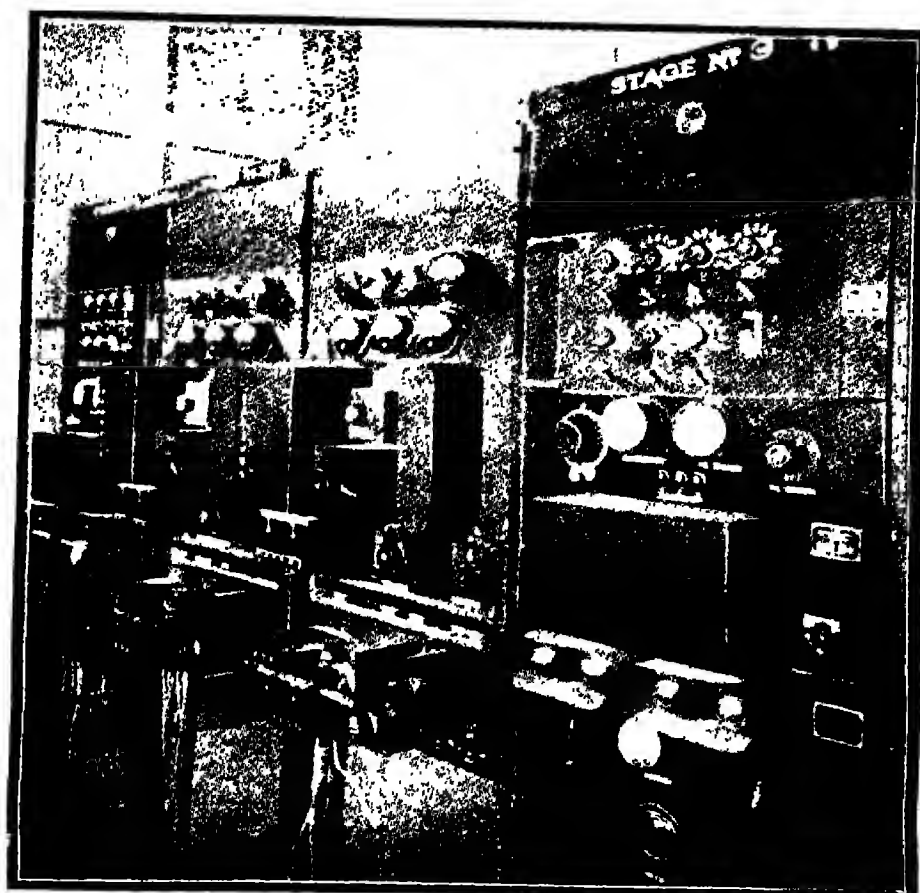
হ'লো তখন মানুষ তার নানা কাজে বিদ্যুতের সাহায্য পেয়ে তার কাছে যেন এক অপরি-
শোধনীয় ঋণে আবদ্ধ হ'লো! এরই জোরে শক্তিশালী হ'য়ে বাংলার লোক আজ বোম্বাইয়ের
বন্ধুর সঙ্গে টেলিফোনে কথা বলতে পারছেন। ১৯১৫ সালে প্রথম মানুষের কণ্ঠস্বর বেতার-
আলাপে (Radio-Telephone) দেশ-দেশান্তরে ও সাগরপারে পর্যন্ত পাঠানো সম্ভব হ'লো।
'শব্দবর্ধনী যন্ত্র' এসে শব্দের চরণ থেকে শিকলের বাঁধন খুলে দিলে। যার শক্তি ছিল সীমাবদ্ধ
তার গতি হ'য়ে গেলো অসীম! একজন মানুষ খুব চেষ্টা করেও বেশী লোক তা' শুনতে পায় না।
বিরাট সভা সমিতিতে গেলে মানুষের কণ্ঠস্বরের কতটুকু পর্যন্ত পৌঁছাবার শক্তি সেটা বেশ
স্পষ্ট বোঝা যায়। বৈজ্ঞানিকেরা মেপে দেখে বলেছেন যে মানুষের কণ্ঠস্বরের শক্তি এক
ওয়াটের' (Watt—বৈদ্যুতিক শক্তির পরিমাপ) দশলক্ষ ভাগের দশভাগ মাত্র! আমাদের
ঘরে যে বিজলী বাতি জ্বলে, সাধারণতঃ তার এক একটির বৈদ্যুতিক শক্তির পরিমাপ হচ্ছে
মাত্র ষাট ওয়াট। সুতরাং এর সঙ্গে তুলনা করলে বেশ সহজে বুঝতে পারা যায় যে মানুষের
কণ্ঠ স্বরের দৌড় কতদূর পর্যন্ত, অর্থাৎ, কত তুচ্ছ বা নগ্ন তার শক্তি! কিন্তু এই তুচ্ছ কণ্ঠ-
স্বরকেই Radio Broad-casting Co. (বেতার-আলাপ প্রচারক কোম্পানী) আজ
শব্দবর্ধনী-যন্ত্রের সাহায্যে দূর দেশান্তরেও ধ্বনিত ও শ্রুত হওয়া সম্ভব ক'রে তুলেছেন।

ধ্বনির স্থায় চিত্র বা প্রতিকৃতিও বৈদ্যুতিক তারের সাহায্যে দূর দেশে পাঠানোর কল্পনা
১৮৪৭ খৃঃ অব্দের বৈজ্ঞানিকগণের মাথায় এসেছিল দেখা যায়; কিন্তু ১৯৯৮ সালের আগে এ
ব্যাপার কার্যে পরিণত হয়নি! নরওয়ের বৈজ্ঞানিক ন্যুডসেন্ (Knudsen) প্রথম তড়িৎ
সঞ্চালনে দূরান্তরে চিত্র প্রেরণে সমর্থ হ'য়েছিলেন। আজ অবশ্য নিউইয়র্ক বা আমেরিকা
যুক্তরাজ্যের অন্ত যে কোনো বড়ো শহরের টেলিগ্রাফ অফিসে গিয়ে যদি একখানি ফটোগ্রাফ
দিয়ে আসা হয় তাহ'লে দু'এক ঘণ্টার মধ্যে সে ছবি তারা প্রেরকের ইচ্ছানুযায়ী হাজার
হাজার মাইল দূরের অন্ত একটি শহরে পাঠিয়ে দিতে পারবে। এই যে টেলিগ্রাফে ছবি
পাঠানো এটা শুনতে যত সহজ, কাজে তত সহজ নয়। এর জন্য অতি সূক্ষ্ম যন্ত্র নিৰ্মাণ
ক'রতে হয়েছে। সকলেই জানেন বোধহয় যে 'রেখা' হচ্ছে বিন্দুর সমষ্টি মাত্র! ছবি পাঠাবার
সময় টেলিগ্রাফ অফিসকে চিত্রের প্রত্যেক রেখার প্রতি বিন্দুটি তড়িতবহ তারের সাহায্যে
গন্তব্যস্থানে পাঠাতে হয়, সেখানে আবার ঐ বিন্দুগুলি ঠিক ছবির রেখার অবস্থান অনুযায়ী
সমান ঘন হয়ে পরের পর বসা চাই। আলোক চিত্রের আলো বিদ্যুতে রূপান্তরিত করে
নিতে হয় এবং সেই বিদ্যুৎপ্রবাহ তার-যোগে পাঠাবার পর গন্তব্যস্থানে পৌঁছলে তাকে
আবার আলোয় পুনঃ পরিবর্তন করে নেওয়া চাই। তবেই ছবি পাওয়া সম্ভব হয়।

এই যে Telephotography বা 'দূরালোকচিত্র' এর সঙ্গে বর্তমান প্রবন্ধের খুব নিকট
সম্পর্ক রয়েছে। কারণ, নীরব চিত্র সরব হ'য়ে ওঠার মূলে এই 'দূরালোকচিত্রের' প্রেরণা
খুব বেশী কাজ ক'রেছে। ১৯২২ থেকে ১৯২৫ সালের মধ্যে অবাচ্ ছবি 'সবাক্' হয়ে দেখা
দিয়েছিল বটে, কিন্তু তখনও তার সম্পূর্ণ স্বরোদয় হয়নি। ডি ফরেস্টের phonofilm (শব্দপত্রী)
এবং জেনারেল ইলেকট্রিক কোম্পানির Pallophotophone (স্বর-চিত্র চক্র) সে সময় সবাক
ছবির পক্ষে সবিশেষ উপযোগী যন্ত্র বলে বিবেচিত হয়েছিল। তারপর ১৯২৬ সালের আগষ্ট



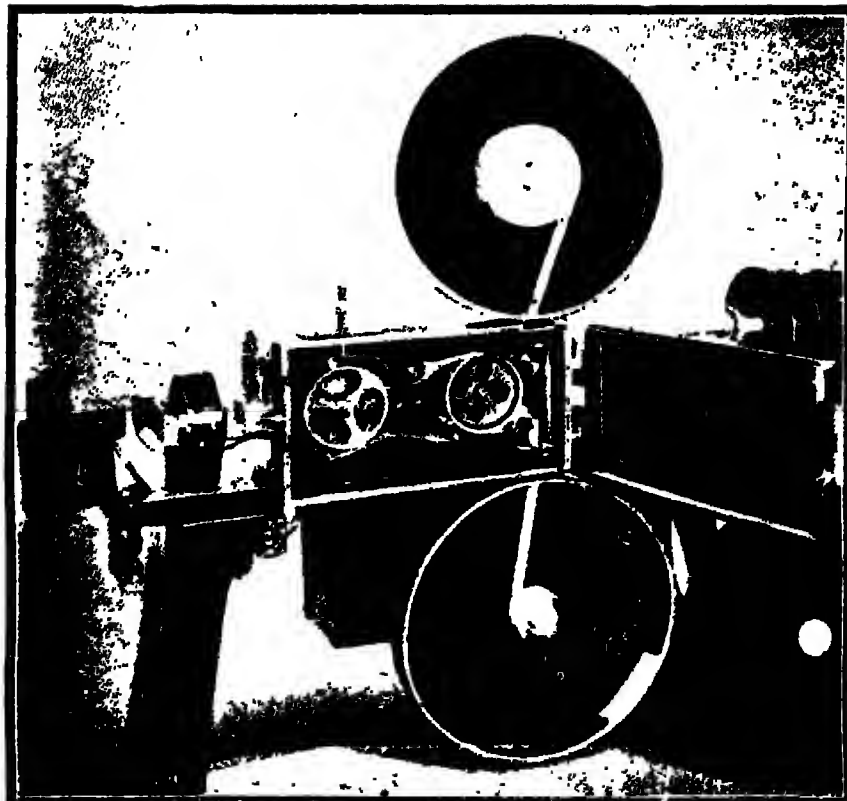
ଶ୍ରୀ ୧୫୫୫ ରେଡ଼ିଓ—(୩୫୫୫ ୫୫୫ ୫୫୫)



ଶ୍ରୀ ୧୫୫୫ ରେଡ଼ିଓ—(୩୫୫୫ ୫୫୫ ୫୫୫)



স্ববদন যন্ত্র । ১২৪



সংশ্লিষ্ট শব্দ ও ছায়াধর যন্ত্র ১২৫

মাসে ওয়ার্ণার ব্রাদার্স (Warner Brothers) এবং ভীটোফোন কর্পোরেশন (Vitaphone Corporation) মিলে নিউইয়র্কের ওয়ার্ণার থিয়েটারে সর্বপ্রথম সম্পূর্ণ সবাক ছবি ‘ডন জুয়ান’ (Don Juan) দেখিয়েছিলেন। ছবির সঙ্গে সঙ্গে যে স্তম্ভুর, ঐক্যতান বাজানোর ব্যবস্থা হ’য়েছিল তাও শব্দগতীর সাহায্য নিয়েই। প্রকৃতপক্ষে সেই হচ্ছে প্রথম সবাক চলচ্চিত্র যা লোকরঞ্জে কৃতকার্য হ’য়ে ব্যবসা ভগতে স্থায়ী প্রতিষ্ঠা লাভ করলে। তারপর থেকে আজ পর্যন্ত এর ক্রমেই উন্নতি হ’চ্ছে। ১৯২৭ সালে উইলিয়াম ফক্স উৎকৃষ্টতর সবাক চিত্র দেখাতে পেরেছিলেন। এই বছরেই ‘ফক্স ম্যুভিটোন’ নাম দিয়ে সরব সংবাদ চিত্র (News reel) প্রদর্শনও শুরু হয়েছিল।

দেখতে দেখতে আমেরিকা ও যুরোপের চতুর্দিকে সবাক চলচ্চিত্র অত্যন্ত জনপ্রিয় হয়ে উঠলো। আমাদের দেশেও এর ঢেউ এসে লেগেছে এবং বাংলায়, হিন্দিতে, তামিলে ও উর্দুতে সবাক চলচ্চিত্র এখানেও তৈরী হচ্ছে! এখানে মুক ছবি তার পূর্ণ পরিণতি লাভ করবার আগেই কাঁচা অবস্থায় মুখর হ’য়ে উঠলো। তাই বারো বছরের মেয়ের মা’ হওয়ার দুর্ভাগ্যের মতো সে কোনোদিক দিয়েই এখানো সার্থক হয়ে উঠতে পারেনি। সবাক ছবি তোলবার জন্য চলচ্চিত্র-বিদ সুদক্ষ কর্মীর দল ছাড়া কয়েকজন সুপটু শব্দ-বৈজ্ঞানিকের সাহায্যও অত্যাবশ্যক। প্রথমেই দরকার একজন ‘শব্দপরিচালক’ (Director of Sound) একে Chief Recording Engineer অর্থাৎ সর্বপ্রধান স্বর-ধর বস্ত্রীও বলা হয়। শব্দ বিভাগের ইনিই প্রকৃত কর্মকর্তা। এঁর কাজ অনেক রকম। শব্দ ধরা যন্ত্রপাতি বসানো, স্বর পরীক্ষা এবং শব্দ সংক্রান্ত সমস্ত সরঞ্জাম ঠিক রাখা। শব্দ চিত্রের একটা Laboratory বা অনুশীলনাগার পরিচালনা তাঁর হাতে। কখন কখন ইনিই আবার ক্যামেরার কাজও নির্দেশ করেন। এঁর সঙ্গে থাকেন Recording Supervisor অর্থাৎ—শব্দগ্রহণ-তত্ত্বাবধায়ক। এঁর তত্ত্বাবধানেই কণ্ঠস্বর ‘শব্দ-চিত্রে’ রূপান্তরিত হয়। এঁর আবার তিনজন সহকারী থাকেন। একজন প্রধান স্বর-ধর (first Recordist) এবং দু’জন সহকারী স্বর-ধর; (Assistant Recordists) সহকারীদের একজনকে থাকতে হয় অভিনয় ক্ষেত্রে এবং অল্পজনকে থাকতে হয় স্বরধর যন্ত্র পরিচালনের কাজে।

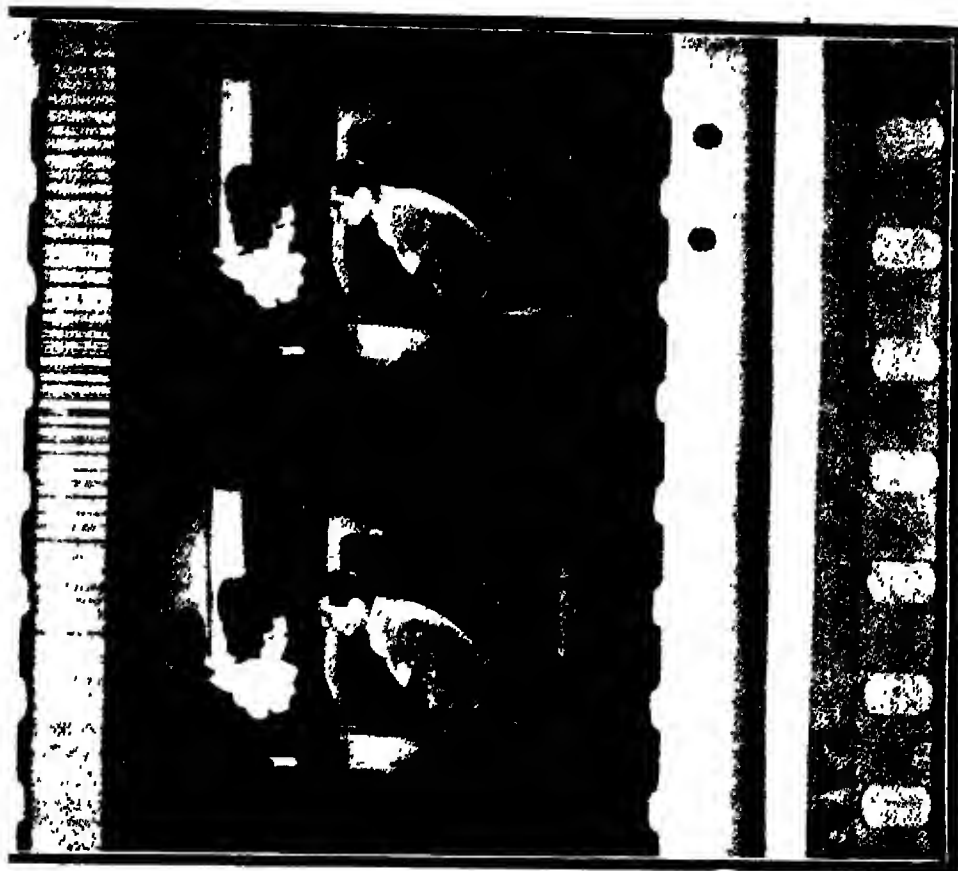
শব্দগ্রহণতত্ত্বাবধায়কের কাজ অনেকটা শব্দপরিচালকেরই অনুরূপ। স্বরধর-যন্ত্র সম্বন্ধে তাঁকেও সম্পূর্ণ ওয়াকিফ্‌হাল হ’তে হয়। তা ছাড়া, অভিনেতা অভিনেত্রীর গলার দোড় জেনে এবং প্রযোজক ও পরিচালকের ইচ্ছা ও রুচি বুঝে শব্দ সঙ্কলনের আয়োজন ও ব্যবস্থা করার দায়িত্বটা সম্পূর্ণ তাঁরই। প্রধান স্বরধর এবং তাঁর দুই সহকারী নির্বাচন করে নেন তিনিই। সহকারীদের মধ্যে কে থাকবে অভিনয়-মণ্ডপে এবং কে থাকবে স্বরধর-যন্ত্রগৃহে, সে ব্যবস্থাও তিনিই করেন। অভিনয় মণ্ডপে এক অথবা একাধিক Microphone (অনুশ্রুতি যন্ত্র) বসানো থাকে। অভিনয় কালীন অভিনেতাদের কণ্ঠস্বরের শব্দপ্রবাহ (Voice current) ঐ অনুশ্রুতি যন্ত্রের সাহায্যে স্বরধর-যন্ত্রগৃহে (Booth or Sound Truck) অবস্থিত Amplifier বা শব্দবর্ধনী-যন্ত্র মধ্যে এসে পড়ে এবং সঙ্গে সঙ্গে তৎসংলগ্ন স্বরধর যন্ত্রে (Recording Machine) আবদ্ধ হয়ে বায় ও রূপান্তরকারী যন্ত্রের (converter) সাহায্যে শব্দ চিত্রে পরিণত হয়।

শব্দবর্দ্ধনী (Amplifier) যন্ত্রের কর্ণধার হ'য়ে প্রধান স্বরধর ব'সে থাকেন। তাঁর হাতেই তড়িতাক্ষের মাপকাঠি। শব্দবর্দ্ধনী যন্ত্রের মধ্যে যে সব শব্দপ্রবাহ এসে পৌঁছায় তিনি সেগুলিকে সুশৃঙ্খলে সন্নিবেশ করেন। যেখানে একাধিক অম্লশ্রুতি যন্ত্র (Microphones) ব্যবহৃত হয়, সেস্থলে এই প্রধান স্বরধর যন্ত্রী মিশ্রকের (Mixer) সাহায্যে বিভিন্ন শব্দবর্দ্ধনী যন্ত্রের উৎপাদিত স্বর-প্রবাহ সমূহের একত্র সমন্বয় সাধন করেন। তাঁর সহকারীদ্বয়ের সঙ্গে টেলিফোনের সাহায্য তাঁর অবিচ্ছিন্ন যোগ থাকে। কারণ শব্দ প্রেরণী যন্ত্রের (Transmitters) সঠিক সন্নিবেশের দায়িত্ব তাঁরই উপর ন্যস্ত। তিনি কখনও সহকারীদের সাহায্যে কখনো বা নিজেই অভিনয়-মণ্ডপের পরিচালকদের কাছে শব্দ সম্পর্কীয় নির্দেশ পাঠান।

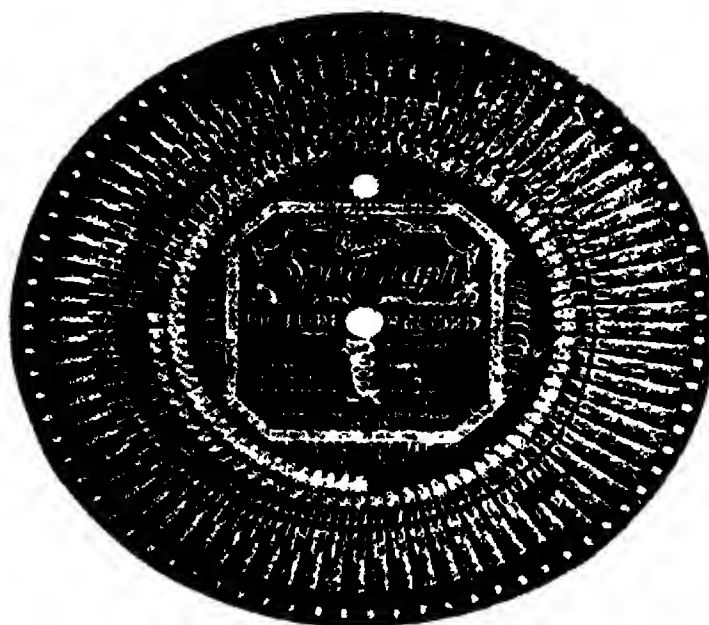
স্বরধর যন্ত্রীরা যদি গল্পের অন্তর্নিহিত সাহিত্যিকতার সূক্ষ্ম-সৌন্দর্য্য, অভিনয় কৌশলের সবিশেষ তত্ত্ব ও চিত্রকার সৃষ্টিকে কতকটা অভিজ্ঞ হন তাহ'লে ছবিখানি সর্বোৎকৃষ্টরূপে হওয়ার সম্ভাবনা থাকে খুব বেশী। কিন্তু, দুর্ভাগ্যবশতঃ এরকম লোক এ লাইনে বড় একটা পাওয়া যায় না। যারা আছেন তাঁদের প্রাণপণ লক্ষ্য থাকে শুধু কি ক'রে কণ্ঠস্বর নির্দোষ ও নিখুঁত ভাবে ধরা যায়। তাঁদের এই নিখুঁত স্বরের প্রতি অতি আগ্রহের ফলে অনেক সময় অভিনয়ের ঔৎকর্ষ ও আলোকচিত্রের সৌন্দর্য্য ছবির নানা স্থানে থর্ক হ'তে বাধ্য হয়। অভিনয়-মণ্ডপে যে স্বরধর-যন্ত্রী থাকেন তাঁর কাজ হ'চ্ছে স্বরধর যন্ত্রগৃহের সঙ্গে সংযোগ রক্ষা করা এবং অভিনয়ের শব্দের সঙ্গে অম্লশ্রুতি যন্ত্রের (Mike) তাল রক্ষা করা। স্মরণ্যঃ ধ্বনি-বিজ্ঞান সৃষ্টিকে সবিশেষ জ্ঞান না থাকলে তাঁকে দিয়ে এ কাজ চলবে না।

স্বরধর যন্ত্রগৃহে যে সহকারী থাকেন তাঁর কাজ হ'চ্ছে স্বরধর যন্ত্রে শব্দপত্রী (Sound Film) সরবরাহ করা এবং উহা স্বরপূর্ণ হলে শুটিয়ে রাখা! সঙ্গে সঙ্গে তাঁকে লক্ষ্য রাখতে হয়—যে, কাজের সময় 'কল' না বেগড়ায়। অনেক সময় মুখের চলচ্চিত্রের শব্দাংশ আশাহুতরূপে সন্তোষ জনক না হ'লে অথবা নূতন কোনো সঙ্গীত বা কথা যোগ করতে হ'লে আবার নূতন করে তা গ্রহণ করা হয়, একে বলে Re-recoding 'পুনঃশব্দ-লেখন'। এ কাজটা বিশেষজ্ঞদের দ্বারাই করানো উচিত। অবশ্য, শব্দ তত্ত্বাবধায়ক ও তাঁর সহকারীরা ধ্বনি-বিশেষজ্ঞকে এ বিষয়ে যথাসাধ্য সাহায্য করেন।

আগ্রাহিতানিরূপণ, (Sensitometry) ছায়াছবির মূল উপাদান সমূহের সুপরিমিত ব্যবহার, শব্দ-পত্রীর উপর শব্দ রেখার (Sound-tracks) রাসায়নিক পরিষ্কৃতি এবং মুদ্রণ (Developing & Printing) ইত্যাদি, এ সমস্তই অভিজ্ঞ ধ্বনি তত্ত্ববিদের তত্ত্বাবধানে হওয়া দরকার; কারণ, খুব সময়ে গৃহীত শব্দ রেখার মূল-ছবিও (Sound-Negatives) কেবলমাত্র রাসায়নিক প্রক্রিয়ার ত্রুটি এবং মুদ্রণের দোষে একেবারে নষ্ট হ'য়ে যেতে পারে। স্মরণ্যঃ প্রত্যেক চলচ্চিত্র কোম্পানীর উচিত ধ্বনি-বিজ্ঞান জানা একজন সুদক্ষ আলোক-চিত্রকার (Photographer) নিযুক্ত করা। আনাড়ি লোক নিয়ে অল্প খরচে ফাঁকি দিয়ে সবাকছবি তোলবার চেষ্টা করলে ঠকতে হবে। আমেরিকায় যে সব চিত্র প্রতিষ্ঠানের ছবি আজকাল সবচেয়ে ভালো সেই নামজাদা কোম্পানী গুলিতে ছবি তোলার সম্পর্কে



ছায়া ও শব্দপত্র। ১২৬



চিত্র-বহু চক্র



ছায়াধর ছবি (এক ভিতর থেকে ছবি নিলে ক্যামেরার শব্দ বাইরে
শোনা যায় না। সঙ্গে শব্দ সম্প্রসারক যন্ত্রদণ্ড) ১২৭



“আমার নন্দগীতি” চিত্রের জন্ত ব্যবহৃত একাধিক ছায়াধর যন্ত্র।
ক্যামেরার পুট্‌পাট্‌ শব্দ নিবারণের জন্ত প্রত্যেক ক্যামেরাটিতে
খুব মোটা কদ্দল চাপা দেওয়া হয়েছে। ১২৮

ক'জন ক'রে বিশেষকর নিযুক্ত আছেন। ওনলে আমাদের দেশের চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীরা হয়ত' মুচ্ছিত হ'য়ে পড়বেন। ওয়াশিংটন প্রোগ্রামার প্রোগ্রামশালার ১২০ জন লোক শুধু ক্যামেরা, আলো, ও স্বরবদ্য বস্তুপত্রের কাজে নিযুক্ত আছেন। মেট্রো-গোল্ডউইন মেয়ার কোম্পানীতে আছেন ১৪৭ জন, প্যারামাউন্টে আছেন ১০৫ জন, যুনিভার্সালে আছেন ১০০ জন, কভের ৭৭ জন ইত্যাদি।

চলচ্চিত্রের সঙ্গে শব্দের সংযোগ পূর্বেই বলেছি, প্রথমটা গ্রামোফোন (Gramophone) সাহায্যে হটেছিল। শব্দ লেখনচক্র (Disc record) ছিল গোড়ার দিকে স্বর-সঙ্কলনের একমাত্র উপায়। আজকাল ছায়া-পত্রীর (Photo-Film) জায় শব্দপত্রীও (Sound-Film) উচ্চাধিকৃত হয়েছে। এবং তার আবার দু-রকম পদ্ধতি বেয়িয়েছে। একটাকে বলে—Variable density recording অর্থাৎ শব্দের পরিবর্তনীয় ঘনত্বের বিভিন্ন মাত্রা অনুপাতে স্বর-সঙ্কলন, এবং অন্যটিকে বলে Variable area recording অর্থাৎ শব্দের পরিবর্তনীয় প্রসারের বিভিন্ন সীমাহুপাতে স্বর-সঙ্কলন। কলিকাতার অধিকাংশ মুখর ছবি-ঘরে যে Western Electric কোম্পানীর সবাক-চিত্রযন্ত্র ব্যবহার হয় সেগুলি প্রথমোক্ত পদ্ধতিই অনুসরণ করে। দ্বিতীয় পদ্ধতির অনুসরণী হচ্ছে R. O. A Phonophone কোম্পানী।

পূর্বেই বলেছি অক্ষুণ্ণি যন্ত্রের (Microphone) সাহায্যে স্বর-তরঙ্গ (Sound waves) তড়িৎ-প্রবাহে (Electric waves) রূপান্তরিত হয়ে যায়। সেই তড়িৎপ্রবাহে রূপান্তরিত স্বর-তরঙ্গ আবার স্বর-বর্ধনী যন্ত্রের সাহায্যে বহুগুণ প্রবলতর হয়ে নির্বায়ু নলে শক্তি সঞ্চার করে এবং তার ফলে স্বর-লেখন যন্ত্রের কার্য পরিচালিত হয়। স্বর-লেখন যন্ত্রের কার্য হচ্ছে ঐ বৈদ্যুতিক প্রবাহে-রূপান্তরিত স্বর-তরঙ্গকে আবার আলোক-ছায়ায় রূপান্তরিত করে ছায়া পত্রীর সঙ্গে সংযুক্ত করা। এই শব্দ ও ছায়ায় সম্মিলিত পত্রীই হচ্ছে Talkie Film, অর্থাৎ মুখর ছায়াপট!

ছবিঘরের পর্দার উপর যখন এই মুখর ছায়াপটের ছবি গিয়ে পড়ে তখন ছায়াছবির সঙ্গে সঙ্গে আলোছায়ায় রূপান্তরিত স্বর-তরঙ্গ আবার তড়িৎপ্রবাহের রূপ ধরে এবং সেই তড়িৎপ্রবাহ আবার শব্দ তরঙ্গে পরিণত হ'য়ে আমাদের শ্রুতিগোচর হয়। এরজন্য দরকার হয় প্রধানতঃ তিনটি যন্ত্র—একটি পুনর্নাদক যন্ত্র (Reproducer), একটি শব্দবর্ধনী যন্ত্র (Amplifier), একটি উচ্চবাচক যন্ত্র (Loud Speaker)

পুনর্নাদক যন্ত্রের কাজ হচ্ছে শব্দলিপিকে (Sound Record) তড়িৎ শক্তিতে রূপান্তরিত করা। শব্দবর্ধনী যন্ত্রের কাজ হচ্ছে ঐ তড়িত শক্তির বল বৃদ্ধি করা এবং উচ্চবাচক যন্ত্রের কাজ হচ্ছে সেই তড়িৎ-শক্তিতে রূপান্তরিত শব্দলিপিকে ধ্বনিতে পরিণত করা। শব্দলিপিকে বৈদ্যুতিক শক্তিতে রূপান্তরিত করার জন্য দরকার হয় একটি উত্তেজক দীপ (exciting lamp) এক গ্রন্থ স্বচ্ছমণি (Lens) এবং আলোক-বৈদ্যুতিক কোষ (Photo Electric Cell)

ছবির সঙ্গে শব্দের সামঞ্জস্য বিধান করাকে বলে Synchronization বা যোগপাদন।

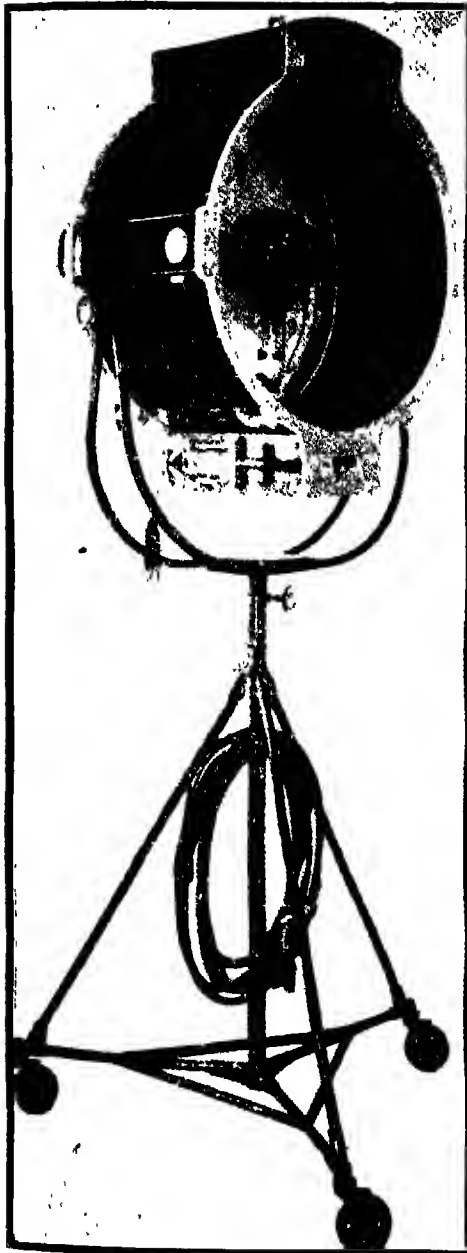
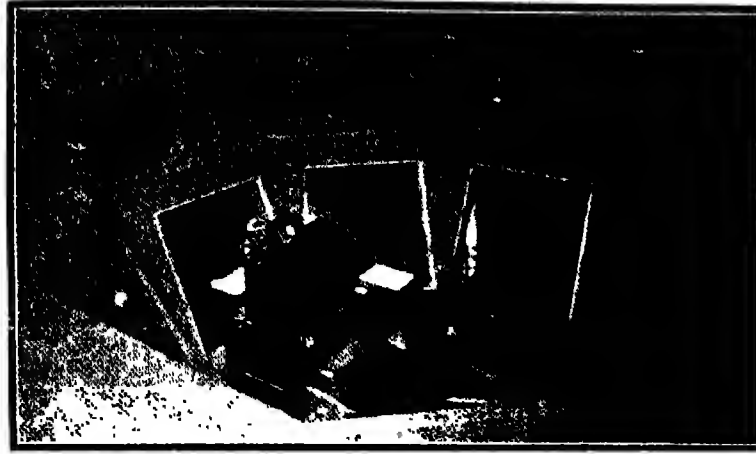
অনেক ছবি আছে যা সম্পূর্ণ সবার্ক (Talkie) নয়, কতক অংশমাত্র মুখর। এই শ্রেণীর ছবির স্বর সঙ্গলন হয় শব্দ-লেখন চক্রের সাহায্যে (Disc Record) এই শব্দ লেখন চক্রকে ছায়াচিত্রের সহযোগী করে তুলতে পারলেই ছবির সঙ্গে শব্দের সামঞ্জস্য বিধান অনেকখানি সহজ হয়ে ওঠে।

সাধারণতঃ দেখা যায় কোনো রকালয়ে বা ছবিঘরে দর্শকেরা যে গোলযোগ করে, অর্থাৎ তাদের ওঠা বসার, চলা কেনার, গল্প শুধবে, আলাপ-আলোচনার বা সাদরসম্ভাষণে যে শব্দ ওঠে সবার্ক চিত্রের শব্দাংশের ধ্বনি পরিমাণ তার চেয়ে অন্ততঃ চল্লিশভাগ বেশী না হ'লে প্রেক্ষাগৃহে কিছুই শোনা যায় না! খুব বড় কামানের শব্দের ধ্বনি-পরিমাণ যদি ১০০ ধরা যায়, তাহ'লে প্রেক্ষাগৃহের গুজন ধ্বনি তার তুলনায় হ'বে ৩০ ভাগ, কাজেই শব্দের ধ্বনি পরিমাণ হওয়া চাই অন্ততঃ ৭০ ভাগ। আবার মুখর ছবির এই সত্তর ভাগের মধ্যে দেখা যায় অভিনয় কালে পাত্র পাত্রী কিস্-কিস্ করে কথা কইলে যে শব্দ হয়—চেষ্টায় কথা বললে সে আওয়াজের পরিমাণ দাঁড়ায় তার চেয়ে—তিনিশ ভাগ বেশী! ছবি তোলবার সময় এই সব হিসাবের দিকে লক্ষ্য রেখে ছবির স্বরব্যবস্থার সঙ্গে শব্দের তাল মান লয় সুসঙ্গত ক'রতে পারলে সে ছবি হ'লে ওঠে সুজ্ঞায ও উপভোগ্য। ছবির পাত্র-পাত্রীরা কথা ব'লতে ব'লতে কোনো দৃষ্টে যখন কাছে এসে পড়ে বা দূরে সরে যায় তখন তাদের সেই অবস্থানের বা নড়াচড়ার অল্পপাতে তাদের কণ্ঠস্বরের তারতম্যও বাতে সমতালে কম বেশী ও দূর বা নিকট হয়ে ওঠে সৈদিক্বেও সন্নিবেশ সতর্ক হওয়া প্রয়োজন। কণ্ঠস্বর যে পর্য্যন্ত না সহজ ও স্বাভাবিক করে তুলতে পারা যাবে, সবার্ক ছবির সাকল্য ততদিন এমনেই ক্ষুদ্র-পর্য্যাপ্ত।

দূরে কোনো ঘটনা ঘটছে দেখাবার সময় ছবিতে সেই দূরের ঘটনাকে দূরে রেখেই দর্শকদের কিন্তু তার খুব কাছে শোঁছে দিতে হয়, তা না হ'লে দর্শকদের কৌতূহল চরিতার্থ করা যায় না; এবং তাদের কৌতূহল চরিতার্থ না হ'লে সে ছবি দেখে তারা খুশী হ'তে পারে না। সুতরাং ছবির সাকল্য সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ হ'তে হ'লে পরিচালককে দর্শকদের মনস্তত্ত্ব সম্বন্ধে সর্কস্বা সজাগ থাকতে হবে। দূরের ঘটনাকে দূরে রেখেই নিকটবর্তী করে দেখাবার জন্য ছায়াধর-যন্ত্রীকে (Camera-man) যেমন দীর্ঘনাত-মণির (Long Focus Lens) সাহায্য নিতে হয়, তেমনি দূরের শব্দকে দূরে রেখেই তাকে নিকটতর ক'রে শোনাবার জন্য ছায়াধর-যন্ত্রের পক্ষাৎ অল্পসরণ করে অল্পশ্রুতি যন্ত্রের (Microphone) অবস্থানও সঙ্গে সঙ্গে বদলে সমান্তর ক'রে নেওয়া দরকার। যেখানে একই দৃষ্টে একই সময়ে close-ups (সান্নিধ্যচিত্র) Mid-shots, (মধ্যস্থচিত্র) Long-shots, (দূরস্থ চিত্র) নেওয়ার প্রয়োজন হয়, সে ক্ষেত্রে নট-নটীর অবস্থানের অল্পপাতে এবং ছায়াধর-যন্ত্রের ব্যবধান অল্পব্যয়ী একাধিক অল্পশ্রুতি-যন্ত্র ব্যবহার করা আবশ্যিক। তবে প্রতিবারেই একটিমাত্র অল্পশ্রুতি যন্ত্রই ব্যবহার করা উচিত, অন্যগুলি বন্ধ ক'রে রাখা দরকার। অর্থাৎ চিত্রাভিনয়ে পটমণ্ডলের (Set) যে দিকের যে অল্পশ্রুতি যন্ত্রটি যখন ব্যবহার করা আবশ্যিক ব'লে মনে হবে, তখন কেবলমাত্র সেইটির

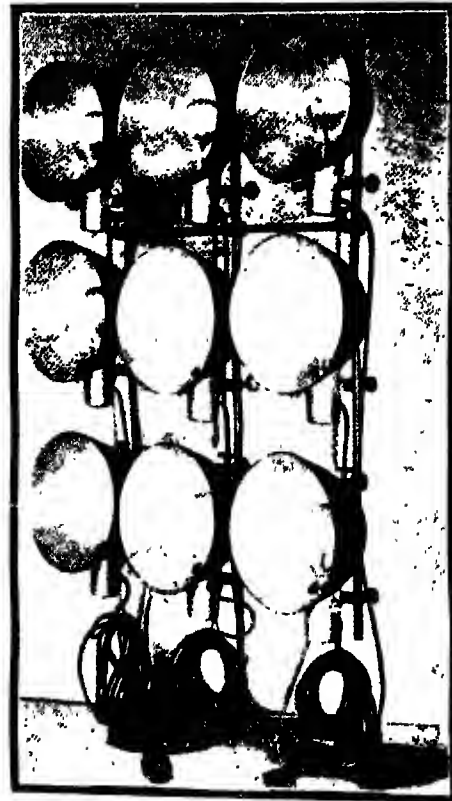
পাঠ পঢ়াবত কক্ষ
(Monitor room)
এইখানে 'মিশ্রক'
(Mixer) তার
সংযুক্ত করেন।

১৩০



(Incandescent lamp)

১৩১



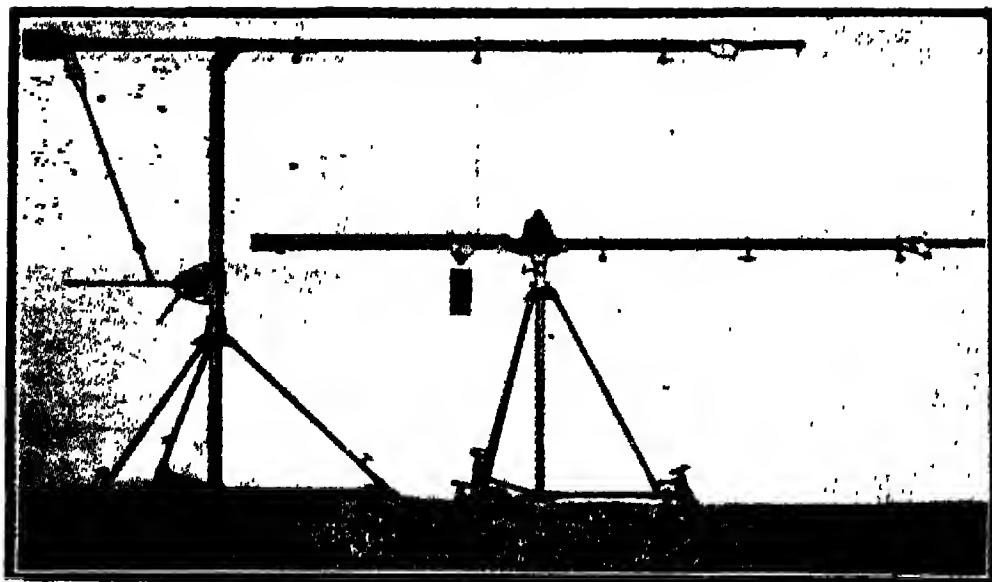
প্রাচীন দীপ (Flared Light) (এই দীপের

সাহায্যে পটন ওপ অতি আলোকে

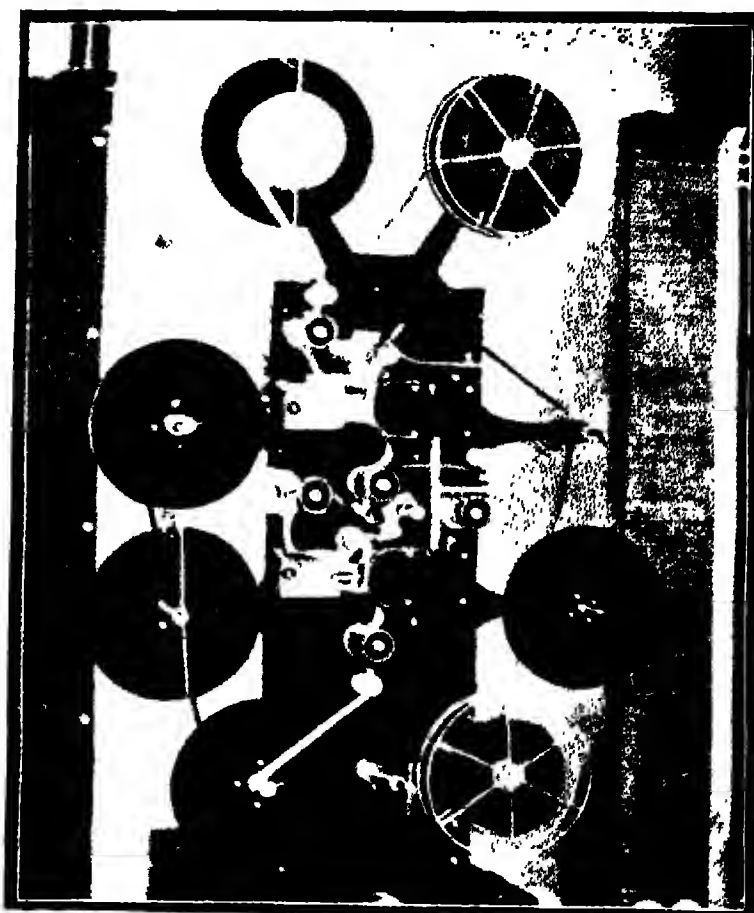
দীপ্ত করিয়া রাখা যায়।

১৩৩

(ছ)



অনুশ্রুতি যন্ত্র প্রসারী দণ্ড । এটি যন্ত্রের সাপেক্ষে microphone
যেদিকে ইচ্ছা সবাইয়া দেওয়া চলে) ১৩৬



শব্দ ও চিত্রপত্রী একত্রে মুদ্রিত করিবার যন্ত্র । ১৩৭

চাবি খুলে অস্ত্রগুলির চাবি বন্ধ (Switchoff) রাখতে হবে। এক্ষণে স্থলে একাধিক ছায়াধর-বস্ত্রও ব্যবহার ক'রতে হয়। কারণ একই সময়ে বিভিন্ন দূরত্বের ও বিভিন্ন দিকের (different positions and different angles) ছবি নিতে হ'লে একটিমাত্র ছায়াধর-বস্ত্রে কাজের সুবিধা হয় না এবং ছবিও সন্তোষজনক হয় না। একাধিক ক্যামেরার তোলা একই দৃষ্টের নানানদিকের ছবি মিলিয়ে দেখে যেটি সর্বাপেক্ষা উৎকৃষ্ট হয়েছে ব'লে মনে হয় সেই অংশটুকু কেটে নিয়ে রাখা হয়; এমন ক'রে সাগরপারের পরিচালকেরা চিত্রের শ্রেষ্ঠ অংশ (Cuts) গুলি একত্র জুড়ে একখানি সর্বোৎকৃষ্ট ছবি তৈরী করে।

সবাক্‌ছবি তোলাবার পটমণ্ডপ (Set) মুক্‌ছবির অনুরূপ হ'লে চলবে না। কারণ স্বর-স্পন্দনের (Sound vibrations) স্থান বিশেষে পার্থক্য (Variation) ঘটে, যেমন ঘরের ভিতর থেকে কেউ সাড়া দিলে সে আওয়াজ ঘরের বাইরে এসে কথা ব'ললে সে আওয়াজের সঙ্গে মেলে না। কাপড়ের তাঁবুর মধ্যে কথা কইলে যে স্বরস্পন্দন হয়, ইট বা পাথরের গাঁথা ঘরের মধ্যে কথা বললে সে স্বরস্পন্দন অন্তরকম হয়; আবার কাঠের তৈরী ঘরে বসে কথা ব'ললে সে স্বরস্পন্দন ভিন্ন প্রকার। সুতরাং সবাক্‌ছবির পটমণ্ডপ এমন ভাবে তৈরী হওয়া দরকার যাতে এই স্বরস্পন্দনের স্বাভাবিক গতি বা প্রকৃতি বাস্তব দৃষ্টের যথাসম্ভব অনুরূপ হতে পারে।

অনেক স্থলে অভিনেতা-অভিনেত্রীদের কণ্ঠস্বরের পরিমাপ বা গ্রাম ঠিক একরকম হয় না। দু'জন অভিনেতার স্বরের যখন খুব বেশী রকম পার্থক্য থাকে তখন তাদের দু'জনের জন্ত পৃথক পৃথক 'মাইক' বা অনুশ্রুতিবস্ত্র ব্যবহার করাই উচিত। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যায়, কিছুদিন পূর্বে 'চিত্রায়' যে সবাক্‌ছবি "দেনাপাওনা" দেখানো হ'ল, তাতে জীবানন্দরূপী দুর্গাদাসবাবুর কণ্ঠের স্বরগ্রাম অত্যন্ত অভিনেতার অপেক্ষা অনেক বেশী উচ্চ, কিন্তু একই অনুশ্রুতি বস্ত্রে সকলের স্বর-সঙ্কলন করার ফলে দুর্গাদাসবাবুর কথা শব্দবর্জনী-যন্ত্রের ভিতর দিয়ে ঘুরে উচ্চবাচক যন্ত্রের (Loud speaker) সাহায্যে যখন দর্শকদের কাছে এসে পৌছালো, তখন সে স্বর অত্যন্ত অভিনেতাদের তুলনায় কৰ্ণশ চিংকারের মত মনে হ'তে লাগলো। এখানে দুর্গাদাসবাবুর কণ্ঠস্বরকে নিয়মিত (Regulate) করতে গেলে অপর অভিনেতাদের কণ্ঠস্বর এত নেমে যাবে যে হয় ত শোনাই যাবে না,—সুতরাং এস্থলে শব্দ-পরিচালকের উচিত ছিল ছবি তোলাবার সময় দুর্গাদাসবাবুর জন্ত একটি পৃথক অনুশ্রুতি-বস্ত্র ব্যবহার করা। যিনি 'মিশ্রক' (Mixer) তিনি তখন অনায়াসে এই বিভিন্ন স্বরগ্রামের সমন্বয় সাধন করতে পারতেন। বলা বাহুল্য যে 'মিশ্রকের' কাজই হচ্ছে সবাক্‌ছবির স্বর-সমন্বয় করা।

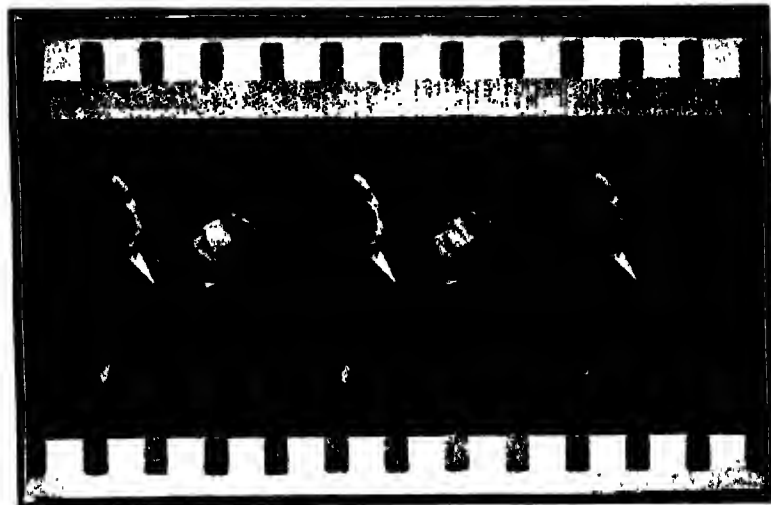
অনেক স্থলে সবাক্‌ছবিতে স্বর-যোজনা (Scoring) চিত্র নেওয়ার আগে কিংবা পরে করা হয়। সঙ্গীত এবং বাস্তব সম্পর্কেই বেশীর ভাগ এটা করা হয়; কিন্তু এই প্রাক্‌স্বর-যোজনায় (Pre-scoring) বা উত্তর স্বরযোজনায় (Post-scoring) একটা প্রধান অসুবিধা হয় এই যে, অভিনেতার স্বর-লেখন (Sound-record) সঙ্কে নয় ছায়া-লেখন (Film record) সঙ্কে এত বেশী সচেতন হ'য়ে ওঠেন যে, প্রাক্‌স্বরযোজনায় ক্ষেত্রে অভিনয়ের প্রতি অমনোযোগী হ'য়ে পড়েন এবং উত্তর স্বরযোজনায় ক্ষেত্রে চিত্রের দিকে

মনোযোগী হওয়ার কলে স্বর-সম্বন্ধে অসতর্ক হ'য়ে পড়েন। অতএব চিত্র ও স্বর লেখন একই সময়ে নেওয়াই নিরাপদ।

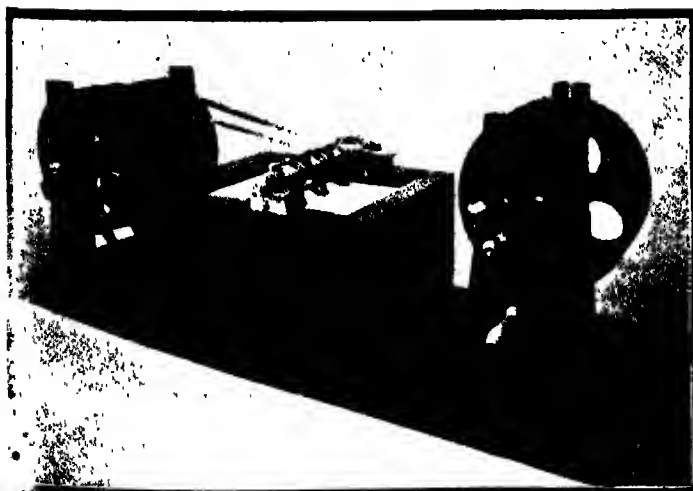
মুকহবির স্তার মুখর ছবিও কেটে ছোটে বাদ দিয়ে সম্পাদন (Edit) ক'রে নিতে হয়। কতটা ছবি বাদ দিলে কতখানি কথা বাদ যার, সে সম্বন্ধে বিশেষ সতর্ক না হ'লে মুখর ছবি সম্পাদন করা বিপজ্জনক হ'য়ে পড়ে। বিশেষ ক'রে যেখানে চিত্রের অকাংশ শব্দ-লেখন-চক্রে (Disc record) গৃহীত হয়, সেখানে চিত্র সম্পাদনের সময় ছবির অকাংশকে পুনঃ শব্দলেখন (re-recording) ক'রে নেওয়া ভিন্ন আর অন্য উপায় নেই।



মুখর
অভিনয় মণ্ডপ
৩৬



দ্বিগুণ ফিল্ম (Double
exposure on sound film) ১২৭



স্বর্বাঙ্গ সম্পাদন যন্ত্র
(sound film editing
machine) ১৩৮



শব্দ-সংরোধক (ক্যানেরা পরিচালনায় সে শব্দ হয়, তাকে বন্ধ করবার জন্য
কম্বলের পরিবর্তে এই দবাবের চাকনা প্রচলিত হয়েছে ।) ১৩৯



নাট্য চিত্র (The Broadway melody) ছবিতে চিত্রগড়ে তৈরী
রঙ্গমঞ্চের একটি দৃশ্য । এই দৃশ্যপটের গায়ে গানের সুরালিপি
এঁকে, সুরের আবেষ্টন সৃষ্টি করা হয়েছে ।) ১৪২

চিত্র-নাট্য

চলচ্চিত্রে স্বরোদয়ের সঙ্গে সঙ্গে চিত্রা-নাট্যের পদ্ধতিও পরিবর্তিত হ'য়েছে। মুক চিত্রের জন্ত যেভাবে চিত্রের পাণ্ডুলিপি প্রস্তুত করা প্রয়োজন ছিল, মুখর-চিত্রের কাজে তা অনেক-খানি বদলে গেছে। তখন যা ছিল শুধু ছবি এখন কথা এসে তাকে ক'রে তুলেছে চিত্র-নাট্য! একেবারে অবিকল রকালে অভিনয়ের জন্ত রচিত নাটক না হ'লেও মুখর ছবির জন্ত 'নাটক'ই লেখানো হ'চ্ছে। 'Dialogue' অর্থাৎ কথোপকথন বেশ চিত্তাকর্ষক না থাকলে মুখর ছবি জনপ্রিয় হওয়া কঠিন। অনেক সময় নৃত্যগীতের প্রাচুর্যের দ্বারা বাকচাতুর্যের অভাব পূরণ করা হয় বটে কিন্তু, সে ছবি তত বেশী জমেনা যতটা জমাট বাঁধে কথার মার-প্যাচের কারদায়।

'চিত্র-নাট্য' সম্বন্ধে আলোচনা করবার পূর্বে চলচ্চিত্র কত বিভিন্ন প্রকারের হ'তে পারে সে বিষয়ে কিছু বলা দরকার। মোটামুটি দেখা যায় চলচ্চিত্রকে বারোটি বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত ক'রে ফেলা যেতে পারে, যেমন—

প্রথম—অবিমিশ্র চিত্র! (Abstract or Absolute Film.) অর্থাৎ কোনো গল্প বা ঘটনার সাহায্য না নিয়ে কেবলমাত্র গতিছন্দ, বর্ণ-বৈচিত্র্য, রূপান্তর, সৌন্দর্য্যাব্যক্তি, নিসর্গদৃশ্য, কাল্পনিক মায়া ইত্যাদি সৃষ্টি ক'রে দর্শকের মনোরঞ্জন করা ও তাদের চিত্তকে নাড়া দেওয়া, যেমন 'Film Studie' 'Liht & Shade' ইত্যাদি চিত্র।

দ্বিতীয়—কাব্য-চিত্র (Cine-poem or Ballad Film) অর্থাৎ কোনো প্রসিদ্ধ গাথা, কবিতা বা গানকে চিত্রে মূর্ত্ত ক'রে তোলা বা রূপ দেওয়া। যেমন La Marseillaise, Aenoch-Arden ইত্যাদি—

তৃতীয়—নাট্য-চিত্র (Cine-Drama or Play Film) অর্থাৎ চিত্রের পর চিত্র সাজিয়ে নৃত্যগীত ও বাস্তব সংযোগে ছবির ভিতর দিয়ে একটি অথবা নাট্যরসকে জীবন্ত ক'রে তোলা। যেমন Rio-Rita, Love-Parade, Piccadily, Broadway ইত্যাদি—

চতুর্থ—কথা-চিত্র (Cine-Fiction or Story Film) অর্থাৎ প্রসিদ্ধ সাহিত্যিকের রচিত বা বিশেষভাবে চিত্রের জন্ত লেখানো কোনো গল্প বা উপন্যাস অবলম্বনে তার প্রতিপাত্ত বিষয়টি চিত্রের সাহায্যে ফুটিয়ে তোলা। যেমন 'Uncle Tom's Cabin' 'Scarlet Letter' 'Romola' ইত্যাদি—

পঞ্চম—রসচিত্র (Cine-Farce or Comic Film) অর্থাৎ চিত্রের সাহায্যে নানা

অল্পত ঘটনার সমাবেশ ক'রে হাস্যরস সৃষ্টি করা। যেমন—Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton এর ছবি।

ষষ্ঠ—উপ-চিত্র (Fantasy Film) অর্থাৎ, ছবিতে কোনো অজ্ঞপ্তি গল্প, আশাঢ়ে কাহিনী ও ঠাকুরমা'র রূপকথাকে রূপ দেওয়া। যেমন—Trip to the moon, Thief of Bogdad ইত্যাদি—

সপ্তম—কৌতুক-চিত্র (Cartoon Film) অর্থাৎ শিল্পীর আঁকা কৌতুকাক্রমে সজীব করে তোলা। যেমন Felix the Cat, Mickey Mouse,—

অষ্টম—ঐতিহাসিক চিত্র (Cine-Classic or Epic Film) অর্থাৎ কোনো ঐতিহাসিক বা শৌর্যশিক বিরাট চরিত্রের স্মরণ ছবি। যেমন—King of Kings, Napoleon, ইত্যাদি—

নবম—শিক্ষা-চিত্র (Scientific, Cultural & Sociological Film) অর্থাৎ কোনো বিষয়ের বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ, তার শিক্ষার দিক এবং সমাজতত্ত্ব মূলক ছবি। যেমন The Birth of the Hours, The Mechanics of the Brain, Arctic Expeditions, The Miners ইত্যাদি—

দশম—কায়-চিত্র (Decorative or Art Film) অর্থাৎ ছবিখানি আভ্যোপাত উচ্চাঙ্গের কারুকলার আবেষ্টনের মধ্যে তোলা যেমন—Siegfried, Waxworks, ইত্যাদি।

একাদশ—ধর্মমূলক চিত্র, (Church Film) অর্থাৎ—কোনো ধর্মসংক্রান্ত ব্যাপারের ছবি। যেমন—Ten Commandments, Joan of Arc, ইত্যাদি।

দ্বাদশ—বিরাট চিত্র (Super Film) অর্থাৎ—যে কোনো বিষয়ের একখানি জামকালো, দৃশ্যবহুল (Spectacular) স্মরণীয় ছবি। যেমন Metropolis, La Miserables ইত্যাদি।

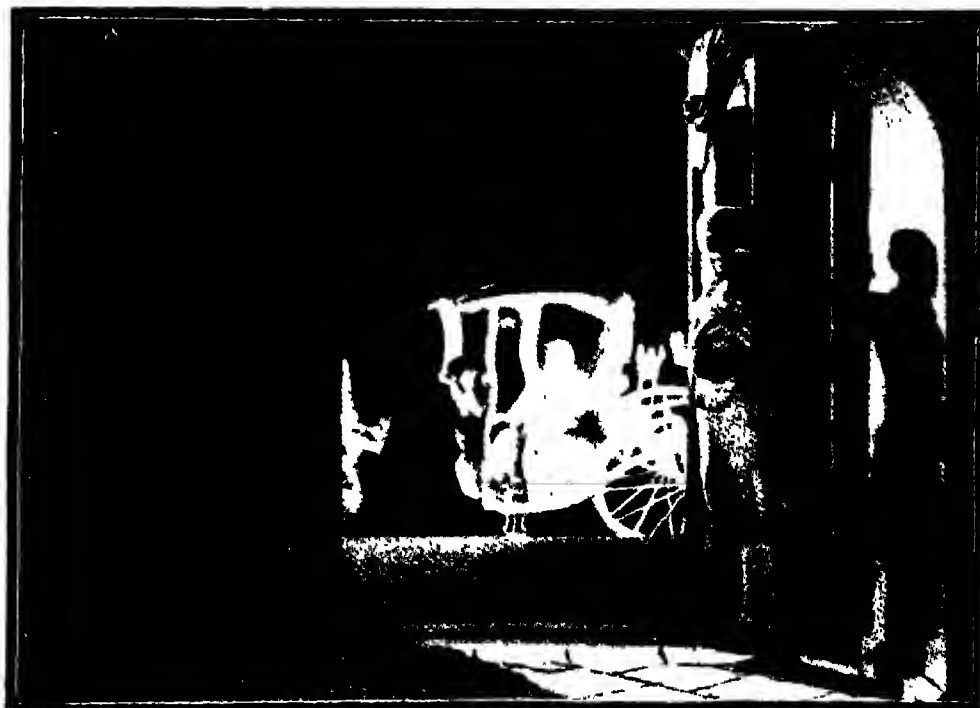
এই দ্বাদশবিধ চিত্রের পার্থক্য মনে রেখে চিত্র-নাট্য রচনায় হস্তক্ষেপ করা উচিত। চিত্র-নাট্যের পাণ্ডুলিপি প্রস্তুত করবার আগে মানসচক্ষে সমস্ত ছবিখানি কল্পনা ক'রে দেখা চাই। কারণ চিত্র-নাট্যের মধ্যে এমন কোনো দৃশ্য থাকা উচিত নয় যা ছবির আদর্শ ও উদ্দেশ্যকে এগিয়ে দেয়না। অবাস্তব বা অসঙ্গত কোনো ঘটনার স্থান নেই ছবির মধ্যে। চলচ্চিত্রে ছবি আঁকা হয়না—তৈরী করা হয়। এই চিত্র নির্মাণ করাকে বলে 'প্রযুক্তি' (Montage) অর্থাৎ, অসংখ্য টুকরো টুকরো ছবিকে একসঙ্গে জুড়ে একখানি সম্পূর্ণ ছবি গড়ে তোলা হয়। প্রথমে গল্পাংশের নানা ঘটনার পৃথক পৃথক আলোকচিত্র গ্রহণ করা হয়, তারপর সেগুলিকে বেছে বাঁধ সাধ দিয়ে কেটে-কুটে জোড়া লাগানোকেই বলে 'প্রযুক্তি' (Montage) তা'বলে 'প্রযুক্তি' বলতে কেবলমাত্র জোড়ালগানো বুঝলে হবেনা। 'প্রযুক্তি' হ'লো—সৃষ্টি, সংগ্রহ ও সঙ্কলন এই ত্রিবিধ ব্যাপারের সমন্বয়ে চলচ্চিত্রের সংগঠন (Cine Organisation)

এই চলচ্চিত্র সংগঠনের প্রথম কাজ হ'চ্ছে গল্পাংশকে মনের মধ্যে ছবিরূপে কল্পনা



କଥାଚିତ୍ର—(The Ghost that never returns

ଛବିର ଏକଟି midshot ଦୃଶ୍ୟ ।) ୧୭୦



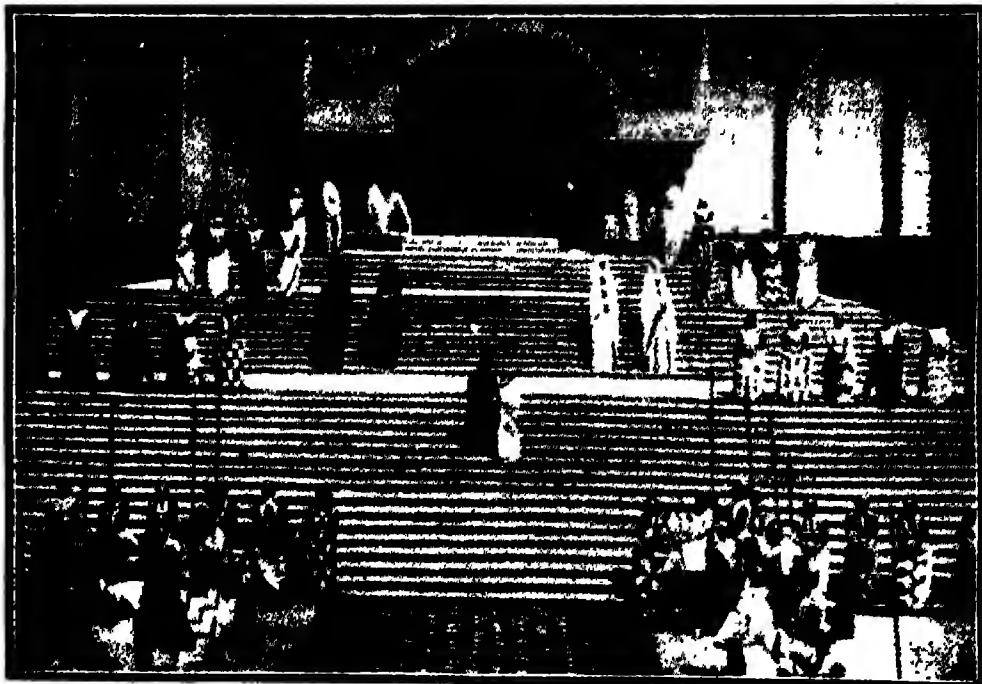
ଉପଚିତ୍ର—(Cindrella କଥାକଥାର ଛବିର

Long-mid-shot ଦୃଶ୍ୟ ।) ୧୮୫



କାବ୍ୟଚିତ୍ର—(Ségfried ଛବିବ ଏକଟି ଦୃଶ୍ୟ ।

ଅରଣ୍ୟ, ଶୁଷ୍କ, ସମସ୍ତେ ସବୁ ନିକଳ ।) ୧୫୫



କାବ୍ୟଚିତ୍ର— (Nibelungen Sag

Long shot ଦୃଶ୍ୟ ।) ୧୫୬

ক'রে পরের পর সাজিয়ে নিয়ে পরে চিত্র-নাট্যে লিপিবদ্ধ করা। দ্বিতীয় কাজ হচ্ছে ছবির বাবড়ীর উপকরণ চিত্র-নাট্যের নির্দেশ অনুসারে সংগ্রহ ক'রে নেওয়া। অভিনেতা অভিনেত্রী নির্বাচন এবং ছবির যে যে অংশ প্রসারণশালার (Studio) তোলা হবে ও যে যে অংশ ছবির অল্পস্থল স্থান (Location) নির্বাচন ক'রে তোলা হবে—তা বাছাই ক'রে ভাগ ক'রে নেওয়া। তৃতীয় কাজ হচ্ছে—ছবি নেওয়া (Taking) ও তার রাসায়নিক পরিষ্কৃতি ও মুদ্রণ (Developing & Printing) চতুর্থ কাজ হচ্ছে চিত্রপটের টুকরাগুলিকে (Strips of Film) দেখে শুনে হিসাব ক'রে সাজিয়ে নেওয়া ও সম্পাদন করা। (Editing)

পূর্বেই বলেছি 'পরিচালক' (Director) হচ্ছেন চিত্ররাজ্যের প্রধান কর্ণধার। চলচ্চিত্রের যা কিছু সংগ্রহ, সংকলন ও সৃষ্টি অর্থাৎ চলচ্চিত্র সংগঠনের (cine-organisation) সম্পূর্ণ ভার তাঁর উপর। চিত্র-নাট্যকার, আলোক চিত্রকর, কলা নায়ক (Art Director) এবং মঞ্চ-স্থপতি (Architect) প্রভৃতি কর্মীদের সাহায্যে তিনিই চলচ্চিত্র গড়ে তোলেন। এঁরা প্রত্যেকেই পরিচালকের অধীন হ'য়ে তাঁর ইচ্ছা ও উপদেশ অনুযায়ী কাজ করেন। সুতরাং সুপরিচালক যিনি তিনি প্রথমেই ধোঁয়ে একখানি সুরচিত চিত্রনাট্য। সেই চিত্রনাট্যখানিকে তিনি আবার নিজের ইচ্ছানুসারে পরিবর্তন করে নেন। এমন কি কোনো প্রসিদ্ধ লেখকের বহু পরিচিত কোনো রচনাকেও তিনি ছবির উৎকর্ষ ও আকর্ষণের দিক থেকে বিচার ক'রে অনেক সময় আবুল পরিবর্তন করে নেন। মিলনাস্তক বহু গল্পই ছবিতে বিরোগান্ত হ'য়ে দেখা দেয়, আবার বিরোগান্ত কাহিনীও অনেক সময় হয়ে ওঠে মিলনের মাধুর্য্যে অপরূপ। মোট কথা—চলচ্চিত্রের বীজ নিহিত থাকে—চিত্র-নাট্যের মধ্যেই। কাজেই, চিত্র-নাট্য হয়ে দাঁড়িয়েছে চলচ্চিত্রের প্রথম ও প্রধান উপকরণ।

ছবির জন্ত কোনো মৌলিক গল্প রচনা ক'রে চিত্র নাট্য প্রস্তুত করাই হচ্ছে সর্বাপেক্ষা সহজ উপায়, কারণ সে ক্ষেত্রে লেখকের কল্পনার একটা অবাধ স্বাধীনতা থাকে। গল্পটি তিনি ছবিরূপেই ভাবতে ও লিখতে পারেন কিন্তু কোনো প্রসিদ্ধ লেখকের বিখ্যাত রচনাকে চিত্র-নাট্যে রূপান্তরিত করা একান্ত কঠিন। কারণ সেক্ষেত্রে গল্পটিকে শুধু ছবি ক'রে তুলতে পারলেই হবেনা; সেই প্রসিদ্ধ লেখকটির সেই বিখ্যাত রচনার বা কিছু বিশেষত্ব অর্থাৎ, যে কারণে সেই রচনা এত বিখ্যাত ও জনপ্রিয় হ'য়ে উঠেছে, সেটি সম্পূর্ণরূপে ছবির ভিতর ফুটিয়ে তোলা চাই। তবেই সে চিত্র-নাট্য ও তার ছবির সাক্ষ্য অর্জন করা সম্ভব হ'তে পারে।

চিত্র-নাট্য থেকে পরিচালক আবার তাঁর কাজের জন্ত একটি নক্সা (Scenario Plan) বা চিত্র-লিপি তৈরি ক'রে নেন। তাকে বলে 'Shooting Manuscript.' চলচ্চিত্রের ছবি নেওয়ার কালে Shooting, তাই দূর থেকে নেওয়া ছবির আখ্যা হয়েছে Long Shot, মাঝামাঝি ব্যবধান থেকে নেওয়া ছবিকে বলে—Mid-Shot; ক্যামেরাকে গতির অনুগামী করে যে ছবি তোলা হয়, তাকে বলে—Track Shot ইত্যাদি। 'Closeup, Fadein, Fade out, Dissolve প্রভৃতি কথাগুলির তাৎপর্য্য আগেই লিপিবদ্ধ ক'রেছি, তার পর

জানা দরকার ছবির—Titles বা পরিচয় লিপি। পরিচয় লিপি তিনচার রকম—Titles, Sub-Titles, Grand Titles ইত্যাদি। এগুলোর প্রয়োজনীয়তা জানা থাকলে চিত্রনাট্য রচনা সহজ ও সম্পূর্ণ হতে পারে। সুখরচিত্রে অবশ্য এ ‘পরিচয়’ নিশ্চয়োজন।

অনেক সময় কেবলমাত্র গল্পটুকু পেলেই পরিচালক তাকে চিত্রনাট্যে রূপান্তরিত করে নেন। চলচ্চিত্র সম্বন্ধে অভিজ্ঞ পরিচালক যেখানে স্বয়ং গল্প রচনা ও চিত্রনাট্য প্রস্তুত করতে পারেন সেখানে ছবি প্রায়ই খুব ভালো উৎরে যায়। দৃষ্টান্ত স্বরূপ শ্রীযুক্ত দেবকীবসুর পরিচালিত ‘অপরাধীর’ উল্লেখ করা যেতে পারে। বাংলা ছবির মধ্যে এখানি সকলদিক দিয়ে অনেকটা এগিয়ে এসেছে বলতেই হবে। গল্পটির মধ্যে আগাগোড়া বিলাতী গন্ধ থাকলেও পরিচালক স্বয়ং সেটি রচনা করেছিলেন এবং তার চিত্ররূপ দেবার স্বাধীনতা পেয়েছিলেন বলেই—ছবিখানিও ভালো হবার সুযোগ পেয়েছিল।

যেখানে চলচ্চিত্র সম্বন্ধে সুবিজ্ঞ পরিচালক স্বয়ং সাহিত্য রচনায় তেমন সুপটু নন সেখানে তাঁকে চিত্রনাট্যের জন্ত জনকরকম সূলেখকের উপর নির্ভর করতেই হয়। এ যিনি না করেন—তিনি ঠকেন। সুসাহিত্যিকের সহযোগীতা ব্যতীত সুচিত্র প্রস্তুত করা তাঁর পক্ষে কিছুতেই সম্ভবপর নয়। এমন কি তিনি যদি প্রসিদ্ধ কোনো গল্পলেখক বা উপজ্ঞাসিকের বিখ্যাত কোনো রচনা নিয়েও ছবি করতে নামেন তা হ’লেও তাঁকে অকৃতকার্য হতে হয়। শ্রীযুক্ত শরচ্চন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের অতুলনীয় রচনা ‘শ্রীকান্ত’ ছবির পর্দায় যে শোচনীয় রূপ পরিগ্রহ করেছিল তার পর আর এ কথা আশা করি কাউকে ছ’বার বুঝিয়ে বলবার প্রয়োজন নেই। বাংলা ছবির প্রথম যুগে বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথের ‘মান-ভঞ্জনরও’ ঠিক এমনিই দুর্দশা হতে দেখেছিলুম। সাহিত্য রসিকদের সহযোগীতার অভাবেই দেশী ছবির চিত্র পরিচয় (Titles) অবাক যুগে অপাঠ্য হ’য়ে উঠতো!

আবার খ্যাতি ও নামের মোহে ছবির জন্ত গল্প নির্বাচন করতে পরিচালকেরা অনেক সময় ভুল করে ফেলেন। এ ভুলের পরিচয় আমরা সম্প্রতি পেয়েছি ‘বিচারক’ ও ‘নটীর পূজায়’। এই ‘বিচারক’ এবং ‘নটীর পূজাকে’ও ছবির পর্দায় জন্মবৃত্ত ক’রে তোলা হয়ত সম্ভবপর হ’তে পারতো যদি এই ছবির পরিচালকেরা দুঃসাহসিকতার সঙ্গে এগুলির আবশ্যকীয় চিত্ররূপ দিতে বদ্ধপরিকর হ’তেন। অর্থাৎ—ইচ্ছামত অদল-বদল ক’রে নিতেন। যেমন ওদেশের পরিচালকেরা অনেকেই করে থাকেন। স্পেনের বিখ্যাত লেখক শ্রীযুক্ত ব্লাস্কো আইবানেজ্ (Blasco Ibanez) তাঁর একখানি উপজ্ঞাসের চিত্ররূপ দেখতে গিয়ে কেপে উঠেছিলেন একবারে! বইখানি তাঁর সেই বিখ্যাত—“The Four Horsemen of the Apocalypse.” যিনি চিত্রনাট্য রচনা করেছিলেন তিনি বার্ষিক বেতন পান ৭০০০ ডলার অর্থাৎ মাসিক প্রায় দু’হাজার টাকা! তিনি গভীরভাবে আইবানেজ্কে বললেন—“দেখুন, আপনার নায়কের এ রকম অবৈধ প্রশ্নের প্রঞ্জর দেওয়া এদেশে চলবেনা।” আইবানেজ্ আপত্তি জানিয়ে বললেন—“কিন্তু, আমার গল্পে ও প্রেমের ব্যাপারটা থাকা দরকার যে, অবৈধ না হ’য়ে উপায় কি? জীলোকটি যে বিবাহিত এবং তাঁর স্বামীও জীবিত।” চিত্রনাট্য রচয়িতা বললেন—“সেজন্ত তাববেন না, তাঁর স্বামীকে



ঐতিহাসিক চিত্র—'তাপোলি' যো বোন



ধর্মমূলক চিত্র—(জোয়ান অফ্‌ আর্ক্‌,
ছবির দৃশ্য) (close up)



পশ্চাত্তম চিত্র—(জোহান্ন অফ্‌ আর্ক্‌

ভাবন:আন একটি দৃশ্য)

১৫১



বিরাট চিত্র—(বিশ্ববিশ্রুত Metropolis

ছবির অপূর্ব আলোক চিত্র)

আমি মারবই, নইলে ব্যাপারটা কিছুতেই বৈধ হয়না। তা'ছাড়া, আর একটা কাজও আমাকে ক'রতে হবে, ওই যুদ্ধ বিগ্রহের ব্যাপারটা একেবারে উড়িয়ে দিতে হবে।” আইবানেজ্ দুই চক্ষু কপালে তুলে বললেন, “বলেন কি? ঐ যুদ্ধ বিগ্রহের ভিত্তির উপরই ত আমার গল্পটি গড়ে উঠেছে!” চিত্রনাট্য রচয়িতা আরও গম্ভীর হ'য়ে বললেন—“তা'হোক, ছবিতে সেজ্ঞা কিছু আসে যায়না। আর দেখুন, ও-রকম ক'রে আপনার নায়কের মৃত্যু হ'লে চলবেনা! ওকে আমায় বাঁচিয়ে রাখতেই হবে!” আইবানেজ্ এবার চীৎকার করে উঠে বললেন, “কী সর্বনাশ! খবরদার আপনি তা' ক'রতে পারবেনা! ওর মৃত্যুই যে আসল ব্যাপার! আমি এ বই লিখেছি শুধু ওর ঐ মৃত্যু অনিবার্য দেখাবার জন্যই!” চিত্রনাট্য রচয়িতা এবার একটু মৃদু হেসে বললেন,—“কিন্তু, তা'বলেত আমাদের ছবিখানির অকাল-মৃত্যু ঘটতে পারিনি! আপনার নায়ক যদি এভাবে মরে, সঙ্গে সঙ্গে এ ছবিও মরবে!” আইবানেজ্ মাথা চুলকোতে চুলকোতে বললেন—“কিন্তু, না না সে হ'তেই পারেনা—আপনি কি ক'রে ওকে বাঁচাবেন—তা'হলে যে সব মা ট হবে!” চিত্রনাট্য রচয়িতা বললেন—“বাঁচাবার ভার আমিই নিলেম, সেজ্ঞা আপনি কেন অকারণ দুশ্চিন্তাগ্রস্ত হ'চ্ছেন! আপনি বুঝতে পারছেননা—গল্পে ওকে মারা আপনার পক্ষে বেশ সহজ হ'য়েছে, স্বাভাবিকও কতকটা, কিন্তু, ছবিতে ও কিছুতেই মরতে পারেনা—ওকে মারা মানে—আমাদের আত্মহত্যা করা!” আইবানেজের বন্ধুরা এ গল্প শুনে অবাক হ'য়ে তাঁকে যখন জিজ্ঞাসা করলেন—“এ ধৃষ্টতা আপনি কি ক'রে সহ্য করলেন? আইবানেজ্ মৃদু হেসে বললেন—“না ক'রেই-বা উপায় কি?—চল্লিশ হাজার ডলার—অর্থাৎ প্রায় দেড় লক্ষ টাকা সঙ্গে সঙ্গেই পাওয়া গেল—এ কি সোজা কথা হে? এর জন্য লোকে খুন ক'রতে পারে যে!”

চলচ্চিত্র সম্বন্ধে যার সবিশেষ অভিজ্ঞতা নেই তিনি স্নসাহিত্যিক হ'লেও যে সুপরিচালক হ'তে পারেন না এ কথা বলাই বাহুল্য। সুতরাং দেখা যাচ্ছে কেবলমাত্র একজন পরিচালকের একাধারে চেষ্টায় কোনো ছবিই সুন্দর হ'তে পারে না, যদি না তিনি একাধারে চলচ্চিত্রাভিজ্ঞ, স্নসাহিত্যিক, আলোকচিত্রে পটু এবং অভিনয়ে সুদক্ষ হন। এ ছাড়া পরিচালকের যে গুণটি সবচেয়ে বেশী থাকা দরকার সেটি হচ্ছে—চিত্রবোধ (cinema sense) এরূপ একাধারে সর্বগুণ সম্পন্ন পরিচালক পাওয়া দুর্লভ ব'লেই প্রযোজকদের উচিত বিভিন্ন বিভাগের বিশেষজ্ঞদের সংগ্রহ করে একটি দল গঠন করা এবং তাদের নিয়ে একত্রে একযোগে কার্য করা। এই ভাবে কাজ ক'রতে না পারলে ভালো ছবি হওয়া সম্ভব নয়।

বঙ্কিমচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ ও শরচ্চন্দ্রের একাধিক শ্রেষ্ঠ রচনাই পরের পর চলচ্চিত্রে রূপান্তরিত হ'তে দেখা গেলো, কিন্তু কোনটিই চলচ্চিত্র হিসাবে শ্রেষ্ঠ হ'য়ে উঠতে পারলে না। এই শৌচনীয় ব্যর্থতার কারণ অসুসঙ্গান করলে দেখা যাবে যে তাঁদের কোনো বইখানিরই ‘চিত্র নাট্য’ ঠিক চলচ্চিত্রের উপযোগী করে লেখানো হয় নি এবং এ সকল ছবির পরিচালকের রঙ্গালয়ের অভিনয়ে নাটক এবং ছায়াচিত্রে অভিনয়ে নাটকের পার্থক্য ও তাহার সম্পূর্ণ ভিন্ন অভিব্যক্তি স্বীকার করেন নি অথবা সে সম্বন্ধে তাঁরা অভিজ্ঞ নন!

যে সব বিখ্যাত লেখকের প্রসিদ্ধ গল্প ও উপন্যাস আমরা একদিন পড়েছি বা যে সব নামজাদা নাটকের অভিনয় আমরা রঙ্গমঞ্চে দেখেছি, ছবিতে এতদিন আমরা সেই সব গল্প উপন্যাস ও নাটকই সজীব চিত্রে রূপান্তরিত হ'য়ে উঠছে দেখছিলাম, কিন্তু, আজকাল দেখা যাচ্ছে— ছবির জন্ত বিশেষ ক'রে আলাদা গল্প উপন্যাস ও নাটক লেখা হ'চ্ছে! এর কারণ আর কিছুই নয়, জগতের সাহিত্যে অসংখ্য উপন্যাস ও নাটক থাকলেও তার সবগুলি ঠিক ছবির উপযুক্ত নয়। যে গল্পের মধ্যে কথার চেয়ে ছবিই ফুটে ওঠে বেশী, চলচ্চিত্রে কেবলমাত্র সেই ধরনের গল্পই রূপান্তরিত হওয়া সম্ভব। তাই ছবির জন্ত বিশেষ ভাবে আজ সেই রকম গল্পই লেখাবার প্রয়োজন হ'য়েছে যার ভাষা—কথা নয়—চিত্র! অর্থাৎ, ছবির পর ছবি দিয়ে যে গল্প দর্শকের চ'খের সামনে জীবন্ত ক'রে তোলা যায়, সেই গল্পই চিত্রনাট্যের পক্ষে সর্বাপেক্ষা উপযুক্ত। ছবির জন্ত বিশেষ করে এই ধরনের গল্প উপন্যাস নাটক গ্রহণ প্রভৃতি রচনা করা সুরু হ'য়ে গেছে, যা ইতিপূর্বে কোনো মাসিক পত্রে বা পুস্তকাকারে কেউ পড়েনি এবং রঙ্গমঞ্চের উপর অভিনয় হতেও দেখেনি। অদূর ভবিষ্যতে আশা করা যায় 'চিত্র-সাহিত্য' ব'লে সাহিত্যের একটা বিশেষ বিভাগ গ'ড়ে উঠবে।

রঙ্গালয়ের জন্ত যেভাবে নাটক রচিত হয়, ছবির পর্দার জন্ত ঠিক সেভাবে চিত্র-নাট্য লেখালে চলবে না একথা পূর্বেও বলেছি, আবার ব'লছি। এবং চিত্রাভিনয়ও যদি রঙ্গমঞ্চের অভিনয়ের অনুরণন করে তাহ'লে চলচ্চিত্র হিসাবে সে যে ব্যর্থ হবেই এ সম্বন্ধেও পুনরুক্তি করা বাহ্যিক মাত্র। 'চিত্র-নাট্য' কী-ভাবে রচিত হওয়া উচিত, আমি এখানে শরচ্চন্দ্রের একটি গল্প অবলম্বনে তার বিশেষত্বটুকু পরিস্ফুট ক'রে দেখাবার চেষ্টা ক'রছি। গল্পটি—

কাশীনাথ

চুখক

(Synopsis)

কাশীনাথ শৈশবেই পিতৃমাতৃহীন। মাতুলালয়ে আনাদরে অযত্নে প্রতিপালিত। বয়স আঠারো। টো ল পড়াশুনা করে। স্ত্রুখে দুঃখে নির্বিকার।

মাতুল মধুসূদন পূজারী ব্রাহ্মণ। মাতুলানী মুখরা—মমতাহীনা। মাতুলপুত্র হরিচরণ কাশীনাথের প্রতি বিদ্বেষভাবাপন্ন। মাতুলগৃহে সকলেই কাশীনাথকে অশ্রদ্ধা করে, কেবল মাতুল কন্যা বিন্দুবাসিনী তাকে স্নেহচক্ষে দেখে। কাশীনাথ তাই বিন্দুবাসিনীর অমুগত।

জমিদার প্রিয়নাথবাবু অপুত্রক। একমাত্র আদরিণী কন্যা কমলাই তাঁর সব। অত্যধিক আদরে কমলা স্নেহাচারিণী। কন্যা বিবাহযোগ্য। প্রিয়নাথ সুপাত্র সন্ধান ক'রছেন। গুরুদেব কাশীনাথের সন্ধান দিলেন। প্রিয়নাথ তাকে মনোনীত করে কন্যার সঙ্গে বিবাহ দিলেন এবং 'ঘরজামাই' করে রাখলেন।

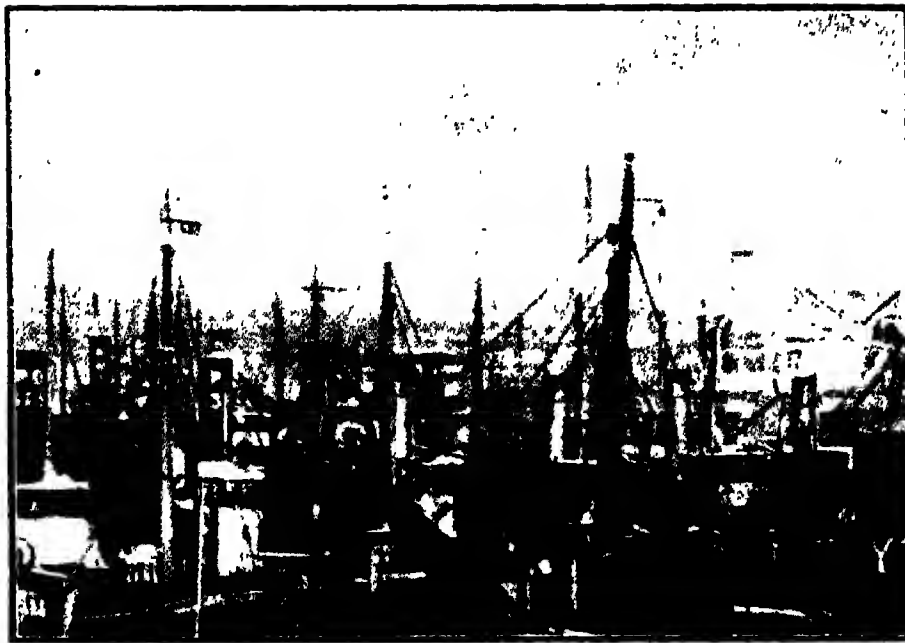
কমলা স্বামীর প্রকৃতি ঠিক বুঝতে পারলে না। ফলে উভয়ের মধ্যে মনোমালিন্যের সূত্রপাত হ'লো।



নাট্য চিত্র—(Piccadilly ছবির নায়িকারূপে

Anna May Wong)

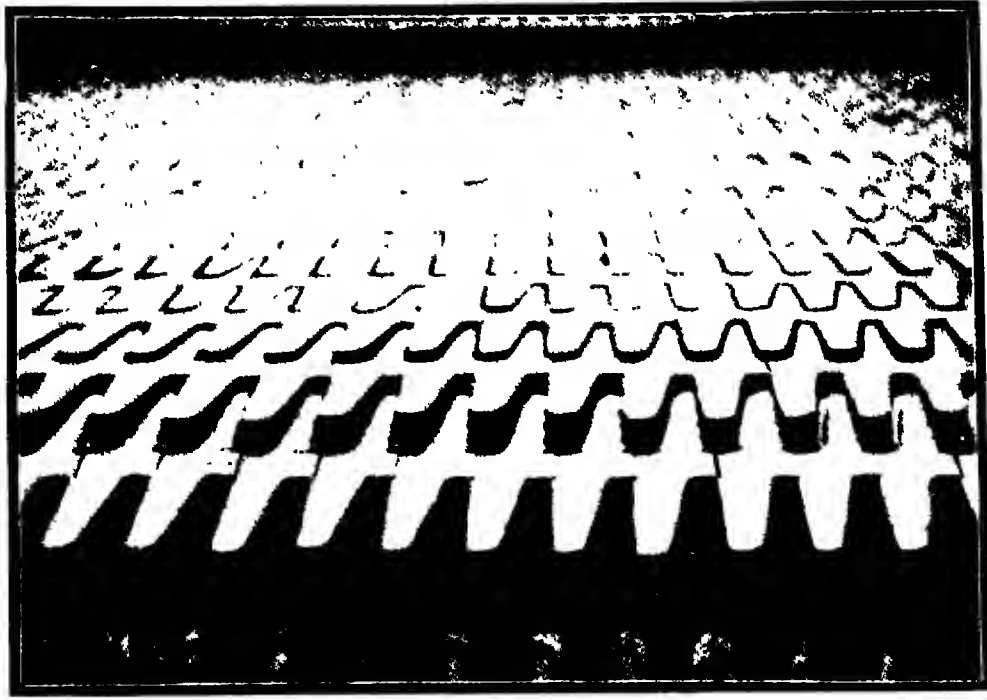
১৫০



শিক্ষাচিত্র—('Drifters' ছবিতে

ধীবর নৌবাহিনী)

১৫২



নিছক্ চিত্ৰ—(La Marche Des Machines

ছবিতে কলকজাৰ ৰূপ)

১৫৭



অসীমৰ ৰূপ !—(Old & New

ছবিতে একাটি নিসৰ্গ দৃশ্য)

১৫৮

অল্পদিন পরেই শ্রিয়নাথবাবু অসুস্থ হয়ে পড়লেন। উইল ক'রে তাঁর সমস্ত সম্পত্তি বন্ধা ও জামাতাকে সমানভাগ করে দিলেন। কমলা এতে প্রবল আপত্তি জানিয়ে পিতার সমস্ত সম্পত্তি নিজের নামে লিখিয়ে নিলে।

শ্রিয়নাথবাবুর মৃত্যুর পর কমলার বিষয়সম্পত্তির তত্ত্বাবধারণ করছিল কাশীনাথ। কিন্তু মধ্যে বিন্দুবাসিনীর চিঠিতে তার স্বামীর অসুস্থতা ও তাদের অর্থাত্তাবের বিষয় জানতে পেয়ে কাশীনাথ কিছু টাকা নিয়ে বিন্দুবাসিনীকে সাহায্য ক'রতে গেলো। কমলা এ ব্যাপারে কাশীনাথের উপর বিরক্ত হ'য়ে একজন নূতন ম্যানেজার রেখে নিজেই বিষয়সম্পত্তির তত্ত্বাবধান করতে শুরু করে দিলে।

কাশীনাথ ফিরে এসে দেখলে যে সে বাড়ীতে তার আর স্থান নেই। নূতন ম্যানেজার ও পত্নী কমলার কাছে বার বার অপমানিত হ'য়ে কাশীনাথ যেদিন গৃহত্যাগ করলে সেইদিনই রাত্রে পথের মাঝখানে লাঠিয়ালদের হাতে মার খেয়ে কাশীনাথ আহত হ'য়ে পড়ে রইল। বিন্দুবাসিনীর স্বামী সেয়ে উঠে বিন্দুকে নিয়ে কাশীনাথের সঙ্গে দেখা ক'রতে আসবার সময় পথের মাঝে কাশীনাথকে আহত অবস্থার পড়ে আছে দেখে তুলে নিয়ে গেলো।

এই ঘটনায় কমলা অত্যন্ত অসুস্থ হ'য়ে পড়লো, ফলে স্বামী স্ত্রী মধ্যে পুনর্মিলন ঘটলো।

(শেষ)

গল্পের এই সংক্ষিপ্তসার থেকেই বোঝা যাচ্ছে চলচ্চিত্রে এ কী রূপ নেবে এবং ছবির দিক দিয়ে এর সম্ভাবনা কতখানি। এটি যে 'কথা চিত্র' শ্রেণীর ছবি হবে একথা বলাই বাহুল্য, স্মরণ্য এই গল্পটির 'চিত্রনাট্য' রচনা ক'রতে হ'লে গল্পের প্রতিপাত্ত বিষয়টুকু যাতে ছবির মধ্যে ফুটে ওঠে এবং প্রসিদ্ধ লেখক শরচ্চন্দ্রের রচনার বিশেষত্বও যাতে কোথাও ক্ষুণ্ণ না হয় সেদিকে লক্ষ্য রেখে কলম ধ'রতে হবে। প্রত্যেক চিত্র-নাট্যের গোড়ায় গল্পের সারাংশ দিতে হয় এবং পাত্র-পাত্রীদের একটি কোম্পীপত্র বা পরিচয় লিপি লিখে দিতে হয়। তাতে প্রত্যেক চরিত্রের মোটামুটি একটা বর্ণনা থাকা চাই। যেমন—

কাশীনাথ—সুন্দর যুবা, বয়স আঠারো। বয়সের তুলনায় ধীর গম্ভীর। শাস্তপ্রকৃতি। সংস্কার, স্মৃতি দুঃখে নির্বিকার-চিত্ত, দৃঢ়মনা, অশেষ সহ্যশক্তি। সহজে বিচলিত হয় না। বিপদে স্থির। সঙ্কল্পে অটুট। আত্মমর্যাদা সর্বদা সজাগ, রুদ্ধ অভিমানী।

কমলা—চির আদরে লালিতা তরুণী ধনীরা হুলাসী। রূপ ও আভিভ্যাসগর্বিতা, অহঙ্কারে পরিপূর্ণ মন, উদ্ধতস্বভাবা, স্বাধীন প্রকৃতি, দুর্বিনীতা, কোপন-স্বভাবা। উগ্র, চঞ্চল, অস্থির মতি, দুর্জয় অভিমানিণী।

শ্রিয়নাথবাবু—উদার মহৎপ্রাণ সদাশয় জমীদার, ব্রহ্মপ্রবণ পিতা, অসুস্থ স্বামী। বয়সে প্রৌঢ়। সৌম্যকান্তি। বিচক্ষণ ও বিষয়ী।

এইভাবে মধুসূদন, মধুসূদনের স্ত্রী, হরিচরণ, বিন্দুবাসিনী, গুরুদেব, নূতন ম্যানেজার প্রভৃতি চিত্র-নাট্যের অন্তর্গত প্রত্যেক চরিত্রের কিছু কিছু বর্ণনা সহ একটি তালিকা দিতে হবে। তারপর চিত্র-নাট্য শুরু করা চাই।

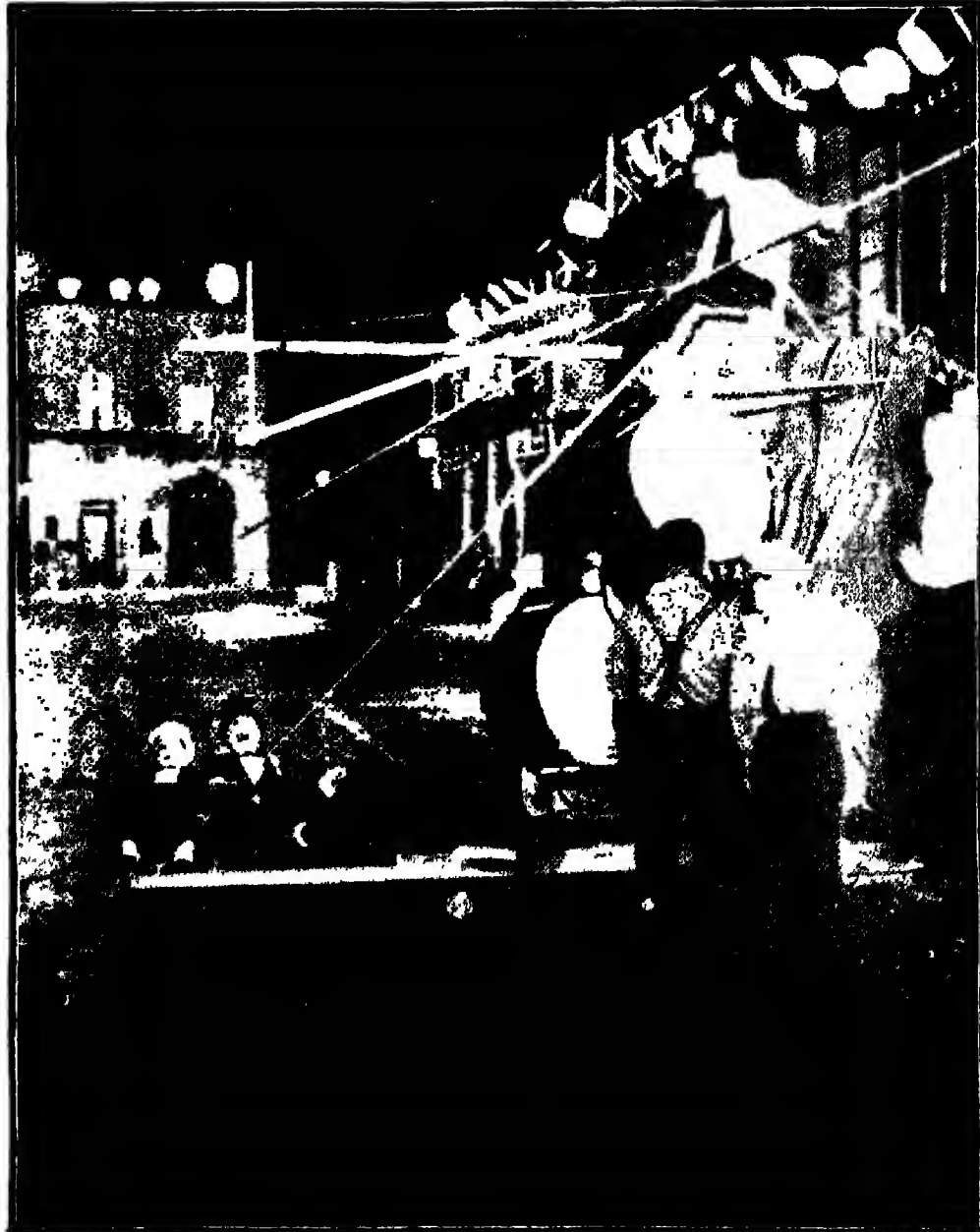
গল্পে আমরা পাচ্ছি কালীনাথ শৈশবে পিতৃমাতৃহীন, মাতুলগণে অযত্নে অনাদরে প্রতিপালিত। মাতুলানী তার প্রতি মমতাসূত্র। মাতুলপুত্র হরিচরণ, বিদ্বৈষ-ভাবাপন্ন। একমাত্র মাতুলবৃদ্ধা বিন্দুবাসিনী তার প্রতি স্নেহশীলা—সুতরাং এখানে চিত্রনাট্য শুরু করা উচিত প্রধান চরিত্র বা নায়কের শৈশব ঘটনার একটি করুণ দৃশ্য থেকে। কারণ এতে দর্শকদের মনটি গোড়া থেকেই নায়কের প্রতি সহানুভূতিতে ভরে উঠবে ফলে ছবিখানি শুরু থেকেই তাদের চিত্ত স্পর্শ ক’রে একটা আকর্ষণ জাগিয়ে তুলতে পারবে।

অতএব এ চিত্র-নাট্যখানি শুরু ক’রতে হবে ঐ রকম একটি প্রস্তাবনা (Prologue)— দিয়ে। প্রস্তাবনায় যে ক’টি দৃশ্য থাকে প্রয়োজন ভেবে নিয়ে তার একটি তালিকা ক’রে ফেলা চাই। তারপর গল্পটির দিকে লক্ষ্য রেখে মূল নাটকের দৃশ্যাবলীরও একটি তালিকা প্রস্তুত ক’রতে হবে। তাহলে চিত্রনাট্য রচনা করা সহজ সাধ্য হ’য়ে উঠবে এবং পরিচালকেরও কাজের অনেক সুবিধা হ’য়ে যাবে। গল্পটিকে ছবির ভিতর দিয়ে দেখবার চেষ্টা করলেই দৃশ্যবিভাগ আপনা হতেই পরের পর মনে আসবে। লেখক তাঁর কল্পনা-শক্তিকে জাগ্রত ক’রতে পারলে ছবিখানির আরও অনেক সৌন্দর্য্য সম্পাদন ক’রতে সক্ষম হবেন।

আমার মনে হয় প্রস্তাবনাটি এইরকম ক’রলে মন্দ হবে না। অবশ্য, যিনি ‘পরিচালক’ তিনি আলোক চিত্রকরের সঙ্গে পরামর্শ ক’রে ইচ্ছামত এর পরিবর্তন ক’রে নিতে পারবেন।



বৃন্দ শৃঙ্গের চিত্র—(Great Meadow ছবিতে ক্যামেরা নিয়ে
দশ হাজার ফুট উঁচু পাহাড়ের চূড়ায় উঠে
বৃন্দ শৃঙ্গের দৃশ্য তোলা হচ্ছে ।)



পিছলিয়ে বাড়ী যাওয়া—(Fifty Million French men ছবিতে,
 পারীর পথ দিয়ে পিছলিয়ে বাড়ী ফেরার একটি দৃশ্য তোলা
 হচ্ছে,—হলিউডের চিত্রগড়ে । সমস্ত অভিনয় ন্যায়
 যন্ত্রপাতি লোকজন সব একটি গড়ানে মাচাব
 উপর ভুলে ছবি নেওয়া হয়েছে ?)

THE PROLOGUE

—প্রস্তাবনা—

Grand-Title :—The Advent of Poojah in the Village

পল্লীতে শারদীয়া পূজা

Time—শারদ-প্রভাত

Properties—প্রতিমা, পূজার সরঞ্জাম, ঢাক ঢোল কাঁসর ঘণ্টা

Costume—সকলের নব বস্ত্রাদি উৎসব বেশ

Sub-Title :—“আনন্দময়ীর আগমনে আনন্দে গিয়েছে দেশ ছেয়ে!”

The whole Village is delighted with the joy of the Pujah

Accompanying Music—আগমনী গানের সুর

Scene I,—পল্লীদৃশ্য—(Panorama)

Truck shot leads to

Scene II জনৈক পল্লীবাসীর চণ্ডীমণ্ডপে

Business :—দশভূজার পূজা

Long shot মহাসমারোহে পূজারতি চলছে, ঢাক ঢোল কাঁসর ঘণ্টা বাজছে, দলে দলে
ছেলে মেয়ে স্ত্রী পুরুষ এসে প্রতিমা দর্শন ও প্রণাম করছে,

Close up অদূরে যুপকার্ঠে ছাগ শিশু বাঁধা

Dissolved into

Scene III—পূজাবাড়ীর প্রবেশদ্বার

Business নহবৎধানায় নহবৎ বাজছে,

Mid shot পূজাবাড়ী প্রবেশের জন্ত নরনারী বালক বালিকারা ভীড় করে আসছে,

Long mid পথপার্শ্বে মেলা বসেছে, বিবিধ দোকানপাট ; খেলনা পুতুল বিক্রী হ'চ্ছে

Fade out—

Time—same as before

Properties—নহবতের বাজ যন্ত্রাদি, আত্ম-পল্লব, কদলী বৃক্ষ, সশীর্ষ ডাব, পূর্ণ কুম্ভ,
দোকান ; খেলনা পুতুল ইত্যাদি

Costume—উৎসববেশ

Grand title —A Lonely Orphan

একটি নিঃসঙ্গ মনাথ শিশু ।

Subtitle—Kasinath at his uncles place.

মাতুলালয়ে কাশীনাথ

Deprived of all affection and care which a child needs most.

আশৈশব সকলের স্নেহ যত্নে বঞ্চিত !

Time—Same

Properties—ফুটো বালতি, কুয়োর দড়ী,

Costume —ছিন্ন মলিন বস্ত্রে কাশীনাথ—

Fade in—Scene IV মধুসূদনের কুটার প্রাঙ্গণ । প্রাঙ্গণের একপাশে বড় একটি চাঁপা গাছ । চাঁপাগাছের পাশ দিয়ে বাগানের পথ ! পথের ধারে সারি সারি ফুলগাছ । চাঁপাতলায় বাঁধানো কুপ

Business কাশীনাথ অতিকণ্ঠে বালতি ক'রে কুপ হ'তে জল তুলছে ।

mid shot সেই জলের বালতি দু'হাতে টানতে টানতে নিয়ে গিয়ে ফুলগাছে জল দিচ্ছে'

close up হাঁপিয়ে ক্লান্ত হ'য়ে পড়ছে !

Lap Dissolve into ...Scene. I

closeup—যুপকাঠে ছাগশিশু বাঁধা

Fadeout—

Fade in—scene II পূজাবাড়ীর প্রবেশ দ্বার—

Time—Same

Properties—দ্বারপালের হাতে লাঠি

Costume—দ্বারপালের উর্দুপরা, ভিখারি মেয়ের ছিন্ন মলিন বেশ

Business—দ্বারপালেরা উৎসব বেশধারীদের প্রবেশ ক'রতে দিচ্ছে, কিন্তু, দুঃখী ভিখারীদের যেতে দিচ্ছে না ।

close up—একটি মেয়ে—কান্ধালিনী—করুণ নেত্রে দ্বারে দাঁড়িয়ে !

Sub-Title—“হের ঐ ধনীর দুয়ারে দাঁড়াইয়া কান্ধালিনী মেয়ে !”

Fade out—

Revive scene IV

Time—Same

Propertis—বাল্‌তী, বাঁশী, পুতুল, সন্দেশের থালা, ফুল, মালা গাঁথার ছুঁচ সূতা,

Costume—উৎসব বেশে বিন্দু ও হরিচরণ, ছিন্ন মলিন বেশে কাশীনাথ

Business—জল সেচনে ক্লান্ত কাশীনাথ পূজার স্বপ্ন দেখছে ।

Close up বাল্‌তি হাতে কাশীনাথ কুয়োর পাড়ে বসেছিল ; নূতন জামা-কাপড় পরে

বাণী ও পুতুল হাতে বালক হরিচরণ এসে তাকে আপনার সাজসজ্জা দেখালে, কাশীনাথ মুখ ফিরিয়ে নিয়ে উঠে পড়লো এবং জল তুলে গাছে দিতে গেল।

mid shot ফুটো বাল্‌তী থেকে জল ফিঙ্কী দিয়ে এসে হরিচরণের নতুন জামা কাপড় ও জুতো ভিজিয়ে দিলে। হরিচরণ রাগে ফিষ্ট হ'য়ে উঠে কাশীনাথকে খুব মারলে।

mid shot কাশীনাথ জলের বাল্‌তি তুলে হরিচরণকে মারতে যাচ্ছিল; কিন্তু মামী আসছে দেখে উত্তত বাছ নামিয়ে নিলে।

সন্দেশের থালা হাতে মামী এসে হরিচরণকে সন্দেশ খেতে দিলে—হরিচরণ মার'র কাছে কাশীনাথের নামে লাগালে যে সে তার নতুন জুতোজামা ভিজিয়ে দিয়েছে। মামী কাশীনাথকে ব'কলে ও সন্দেশ না দিয়ে চলে গেল।

close up হরিচরণ খুসী হ'য়ে কাশীনাথকে তার সন্দেশ দেখিয়ে ভেঙে চলে গেলো, কাশীনাথ জলের বাল্‌তি ছুঁড়ে ফেলে দিয়ে হুঁপিয়ে কাঁদতে লাগলো।

mid shot এমন সময় বালিকা বিন্দু বাসিনী এসে তা'কে কাঁদতে দেখে ঝাঁচল দিয়ে তার চোখ মুছে দিলে।

Grand Title—The solitary Sympathiser.

Sub-Title—The only joy of his Childhood !—

“তার ছুঁখের ছুঁখী ব্যাথার ব্যাথী শৈশবের একমাত্র সঙ্গিনী !”

বিন্দু নিজের হাতের সন্দেশ তাকে খাইয়ে দিলে। বাবাকে বলে কাশীনাথের জন্ম নতুন পূজার কাপড় কিনে দেবে বললে। কাশীনাথ তবুও গ্লান মুখে বসে রইল দেখে তার হাত ধরে টেনে তুলে চাঁপাফুল পেড়ে দিতে বললে। কাশীনাথ চোখ মুছে মালকোঁচা বেঁধে গাছে উঠে ফুল পাড়তে লাগলো, বিন্দু বাসিনী কুড়িয়ে জড়ো করতে লাগলো।

long shot ঝাঁচল ভরে উঠেই কাশীনাথকে গাছ থেকে নেমে আসতে বললে। কাশীনাথ নেমে আসতে তার কাশে একটি ফুল পরিণে দিয়ে তার হাত ধরে টেনে কুয়োর ধারে নিয়ে গিয়ে বসালে এবং নিজে তার পায়ের কাছে ব'সে মালা পাঁথতে শুরু করলে।

close up দু'জনে গল্প ক'রতে লাগলো।

Sub-Title—A constant menace !

চির-শত্রু !

হরিচরণ এসে একটু দেখলে তারপর কাশীনাথের কাণের ফুল কেড়ে নিলে ও বিন্দুর ঝাঁচলের ফুল সব ছড়িয়ে ফেলে দিলে !

Dissolved into—Scene V. মধুসূদনের বাড়ীর চণ্ডীমণ্ডপ

Time—Afternoon

Properties—মহাভারত

Costume—আটপোরে ধুতি সাড়ী

Business সিঁড়ির উঁচু ধাপের উপর বসে কাশীনাথ মহাভারত পড়ছে ;

mid shot কাশীনাথের কাছে নীচের ধাপে বিন্দু-বাসিনী বসে শুনছে।

close up হরিচরণ কুড়িয়ে মুখভঙ্গী করে দেখছে—

Double Exposure (The Boys & girl slowly transformed into grown ups) হরিচরণ একটু পরে কাশীনাথের হাত থেকে মহাভারতখানা কেড়ে নিয়ে টান মেরে ছুঁড়ে ফেলে দিয়ে চলে গেলো।

mid shot কাশীনাথ বিরক্ত হয়ে—সেদিকে চেয়ে রইল।

বিন্দু উঠে বইখানি কুড়িয়ে নিয়ে এসে কাশীনাথকে দিতে যাচ্ছিল এমন সময় মামী এসে মেয়েকে সেপান থেকে চলে যেতে ব'ললে।

বিন্দুর হাত থেকে বইখানি মাটিতে পড়ে গেল।

Close-up সে ধীরে ধীরে অগ্রসর নতমুখে বাড়ীর ভিতর চলে গেলো। মামী কাশীনাথকে তীব্র ভৎসনা ক'রে চলে গেলেন।

Sub-Title—A grown up young man who never earns a penny, ought to be ashamed of living upon others, and running after girls.

বুড়ো মন্দ ছেলে, এক পয়সা রোজগার করবার নাম নেই, কেবল ব'সে ব'সে গিলবে, আর কুণো বেরালের মত মেয়েদের আঁচল ধরে পড়ে থাকবে!—লজ্জা করেন! একটু!

close up কাশীনাথ অপমানের রুদ্ধ ক্ষোভে ভুলুঙিত বইখানার দিকে চেয়ে বসে রইল।

fade out—

এইখানে প্রস্তাবনা শেষ করে এইবার মূল গল্পের চিত্রনাট্য শুরু করা উচিত। মূল গল্পটি অনুসরণ ক'রলে ছবির হিসাবে দেখা যাবে ৪১ খানি ছবির মধ্যে গল্পটিকে ফুটিয়ে তোলা যায় যেমন :—

| Shots ছবির সংখ্যা | Details ছবির বিবরণ |
|--------------------------------|--|
| ১, জমীদার প্রিয়বাবুর বাড়ী | (১) ঘঃনাচক্রে কাশীনাথের সঙ্গে কমলার ঋণিকের দেখা। প্রিয়বাবু তাঁর গুরুদেবের সহিত পরামর্শ ক'রে কাশীনাথের সঙ্গে কমলার বিবাহ দেওয়া স্থির করলেন। |
| ২, মধুসূদনের বাড়ী | (২) মধুসূদনের বাড়ী গিয়ে কথা পাকা ক'রে এলেন। মধুসূদন ও তার স্ত্রী হরিচরণের সঙ্গে বিবাহের প্রস্তাব ক'রলে। প্রিয়বাবু অসম্মত হলেন। |
| ৩, কাশীনাথের সঙ্গে কমলার বিবাহ | (৩) কাশীনাথের সঙ্গে কমলার বিবাহ হলো— |

৪, দরিদ্র কাশীনাথের
তায় রূপান্তর

(৪) দরিদ্র ভট্টাচার্য্যের পুত্র কাশীনাথের
একান্ত অনিচ্ছাসত্ত্বেও তাকে বাবু
সাজতে হ'লো। তার বাথরুমে স্নান,
তার জুড়ী চড়ে সাক্ষ্যভ্রমণ, তার চর্য্য-
চোয়-লেহ-পেয় আহার, তার দুগ্ধ-
ফেননিভ শয্যায় শয়ন, তার সুবৃহৎ
লাইব্রেরী, ক্রমাগত তাকে তার পূর্বে
দূরবস্থার কথা স্মরণ করিয়ে দিতে
লাগলো। কাশীনাথ অসাড়ন্য বোধ
করে।

৫, নবপরিণীত দম্পতী

(৫) কাশীনাথের মনে সুখ নেই দেখে কমলা
তার জন্ত চিন্তিত, কাশীনাথ বিরক্ত।

৬, কাশীনাথের মাতুলালয়ে যাত্রা

(৬) কাশীনাথ মাতুলালয়ে চললো, পথে
দ্বারবান সঙ্গে যাচ্ছে দেখে কাশীনাথ
তাকে ফিরে যেতে ব'ললে, দ্বারবান তার
অবাধ্য হ'ল।

মাতুলালয়ে কাশীনাথ

(৭) কাশীনাথ মাতুলালয়ে গিয়ে বিন্দুবাসিনীর
কাছে মনের দুঃখ বললে। হরিচরণ এসে
জমীদারের ঘরজামাই ব'লে বিজপ ক'রে
গেলো। কমলাকে বিন্দু দেখতে চাইলে।
কাশীনাথকে নিতে জমীদার বাড়ী থেকে
গাড়ী এলো। সেই গাড়ীতে বিন্দুকে
কাশীনাথ নিয়ে যেতে চাইলে, হরিচরণ
আপত্তি করলে।

৮, কাশীনাথ ও কমলা

(৮) কাশীনাথ ফিরে কমলাকে মামার বাড়ীর
ঘটনা জানালে—

৯, মাতুলালয়ে কাশীনাথ

(৯) পরের দিন আবার বিন্দুকে আনতে গিয়ে
শুনলে বিন্দুর স্বামী অত্যন্ত পীড়িত—
'তার' পেয়ে বিন্দু চলে গেছে।

১০, প্রিয়বাবু ও কমলা

(১০) প্রিয়বাবু পীড়িত, কমলার সেবা।

১১, কাশীনাথ ও কমলা

(১১) কাশীনাথের মনোকষ্ট ও অসুস্থতা,
কমলা কারণ জানতে ব্যগ্র, কাশীনাথের
স্বীকারোক্তি যে এ বিবাহে সে সুখী
হ'তে পারে নি।

১২, প্রিয়বাবু ও কাশীনাথ

(১২) প্রিয়বাবু কাশীনাথের উপর জমীদারীর ভার দিলেন ।

১৩, উকীল ও প্রিয়বাবু

(১৩) উকীলকে ডেকে উইল ক'রে সমস্ত সম্পত্তি কতাজামাতাকে সমান ভাগ ক'রে দিলেন ; কমলা আপত্তি ক'রে সমস্ত সম্পত্তি নিজ নামে লিখিয়ে নিলে ।

১৪, প্রিয়বাবুর মৃত্যু

(১৪) প্রিয়বাবুর মৃত্যু ।

১৫, কাশীনাথ ও দেওয়ান

(১৫) দেওয়ানকে নিয়ে কাশীনাথের জমীদারী সম্বন্ধে আলোচনা ও উইলের বিষয় অবগত হওয়া ।

১৬, কমলা ও পরিচারিকা

(১৬) কমলা স্বামীর উদাসীনতার জন্ত দুঃখিত । পরিচারিকার কাছে অভিযোগ, পরিচারিকার কাশীনাথের পক্ষ সমর্থন ।

১৭, কমলার পীড়া

(১৭) কমলার পীড়ায় কাশীনাথের একাগ্র সেবা যত্ন ।

১৮, জমীদার কাশীনাথ

(১৮) জমীদার কাশীনাথের লোকপ্রিয়তা ।

১৯, কাশীনাথ ও কমলা

(১৯) কাশীনাথকে কমলার অশ্রদ্ধা, পরিচারিকার কন্বচ্যুতি নিয়ে স্বামীর অবাধ্যতা ।

২০, কলিকাতায় কাশীনাথ

(২০) বিন্দুর চিঠি পেয়ে কাউকে কিছু না ব'লে কাশীনাথের কলিকাতা যাত্রা ।

২১, কমলা ও দেওয়ানজী

(২১) কমলার দেওয়ানজীকে ব'লে নূতন ম্যানেজার নিয়োগ ।

২২, দেওঘরে কাশীনাথ

(২২) বিন্দু ও তার স্বামীকে নিয়ে ডাক্তারের পরামর্শে কাশীনাথের দেওঘর যাত্রা ।

২৩, নূতন ম্যানেজার ও কমলা

(২৩) নূতন ম্যানেজারকে কমলার কার্যভার প্রদান ।

২৪, কাশীনাথ ও নূতন ম্যানেজার

(২৪) তিনমাস পরে ফিরে এসে কাশীনাথ বুঝলে এ বাড়ীতে তার স্থান নেই । নূতন ম্যানেজার তাকে মানে না ।

- ২৫, কমলা ও কাশীনাথ (২৫) কমলার কাছে কাশীনাথের অভিযোগ।
কমলার ম্যানেজারের পক্ষ অবলম্বন।
- ২৬, কাশীনাথ ও ব্রাহ্মণ প্রজা (২৬) ব্রাহ্মণপ্রজার কাশীনাথের কাছে নূতন
ম্যানেজারের বিরুদ্ধে অত্যাচারের
অভিযোগ।
- ২৭, কমলা ও কাশীনাথ (২৭) কমলাকে কাশীনাথের সেকথা
বিজ্ঞাপন। কমলা এবারও নূতন
ম্যানেজারের পক্ষ নিলে।
- ২৮, বারবাড়ীতে কাশীনাথ (২৮) কাশীনাথ অন্তঃপুর ত্যাগ করে বার-
বাড়ীতে অশ্রয় নিলে।
- ২৯, কমলা ও নূতন ম্যানেজার (২) কমলাকে নূতন ম্যানেজার কাশীনাথের
বিরুদ্ধে অনেক কথা বললে।
- ৩০, কাশীনাথ হুঃস্থ (৩০) বিন্দুর চিঠি পেয়ে কাশীনাথ নিজের
ঘড়ীচেন বেচে বিন্দুকে ৫০০ টাকা
পাঠালে। ব্রাহ্মণ-প্রজাদের নাগিশ
করতে বললে এবং নিজে তাদের পক্ষে
সাক্ষী দেবে জানালে।
- ৩১, কমলা ও নূতন ম্যানেজার (৩১) নূতন ম্যানেজার কমলাকে জানালে
কাশীনাথের বিরুদ্ধে সাক্ষ্যের জন্ত মামলায়
হার হয়েছে।
- ৩২, কাশীনাথ ও কমলা (৩২) কমলা কাশীনাথকে এইজন্ত তীব্র
তিরস্কার ও অপমান করলে।
- ৩৩, কাশীনাথের গৃহত্যাগ (৩৩) কাশীনাথ গৃহত্যাগ করে চলে গেল।
- ৩৪, কমলা ও ম্যানেজার (৩৪) কাশীনাথকে জন্ম করবার জন্ত কমলা
নূতন ম্যানেজারকে হুকুম দিল।
- ৩৫, পথের মাঝে কাশীনাথ আহত (৩৫) ম্যানেজার লোক সঙ্গে নিয়ে পথের
মাঝে কাশীনাথকে মেরে রেখে গেল।
- ৩৬, বিন্দু ও তার স্বামীর কাশীনাথকে (৩৬) বিন্দু ও তার স্বামী দেশে আসবার
পথে তাকে কুড়িয়ে পেলো।
- ৩৭, কমলা ও পরিচারিকা (৩৭) পরিচারিকার মুখে কমলা কাশীনাথের
অবস্থা শুনে মর্মান্বিত হ'ল।
- ৩৮, গ্রামে হলহুল (৩৮) গ্রামে এই নিয়ে হলহুল প'ড়ে গেল।

৩৯, ডাক্তার, কাশীনাথ, বিন্দু, কমলা, (৩৯) ডাক্তার বাঁচবার আশা দিয়ে গেল।
পুলিশ কমলা ও বিন্দুর সেবা। পুলিশ এই

দুর্ঘটনার অহুস্কানে কাশীনাথের ও
ম্যানেজারের জবানবন্দী নিতে এলো।
কমলার ভয়। কে মেরেছে জেনেও
পুলিশের কাছে এজ্জেহারে কাশীনাথ তা
প্রকাশ করলেনা।

৪০, সঙ্কটাপন্ন অবস্থায় কাশীনাথ, বিন্দু, (৪০) বিকারের ঘোরে কাশীনাথের মুখে
কমলা সেকথা প্রকাশ হ'লো, অবস্থা সঙ্কটাপন্ন।
ডাক্তার এসে ভালো করলে, বিন্দু ও
কমলার সেবা। কাশীনাথের আরোগ্য
লাভ।

৪১, কাশীনাথ, কমলা। (৪১) কমলার কাশীনাথের কাছে ক্ষমা
প্রার্থনা। কাশীনাথ কমলাকে প্রশান্ত
মনে ক্ষমা করলে।

(শেষ)

(শেষ)

এই ছবির তালিকা ধরে পরের পর ঠিক এই গল্পের প্রস্তাবনার অমুরূপ ক'রে দৃশ্যগুলি
সাজিয়ে লিখতে পারলেই একখানি মুক ছবির জন্ত সুসম্পূর্ণ 'চিত্র-নাট্য' রচিত হবে। এর
মধ্যে 'পরিচালক' ইচ্ছা ক'রলে অনেক কিছু পরিবর্তন পরিবর্জন ও পরিবর্ধন করতে
এবং একাধিক দৃশ্যে 'প্রতীক' বা Symbol ব্যবহার করতে পারেন। প্রতীক অনেক
ছবিকে সুন্দর ক'রে তুলতে পারে। এ ছবিখানির প্রস্তাবনায় 'যুপকাঠে বাঁধা ছাগ
শিশুকে' আমি অসহায় কাশীনাথের অবস্থার 'প্রতীকরূপে' একবার ব্যবহার ক'রেছি।
মূল ছবির চতুর্থ দৃশ্যে যেখানে দরিদ্র ভট্টাচার্য্যের পুত্র কাশীনাথ ধনী জমীদারের জামাতা
হ'য়ে সুখী হ'তে পারছে না - সেখানে অরণ্যতরুকে তুলে এনে টবের চারায় পরিণত করার
প্রতীক ব্যবহার হ'তে পারে। এমনি ক'রে অনেক খুঁটিনাটি বাড়িয়ে ছবিখানিকে বেশ
উপভোগ্য ক'রে তোলা যায়। পরিচালক এই ছবি সম্পাদন করবার সময় কোথায় কোথায়
এ ছবির উপযোগী বিরাম কাল (cuts) পাওয়া যেতে পারে বিবেচনা ক'রে একে তিন
অংশে (Parts) বা চার অংশে ভাগ ক'রে ফেলতে পারেন।

'কাশীনাথ' গল্পটি 'মুক-ছবি' না হয়ে যদি 'মুখর চিত্র' রূপে গৃহীত হয় তাহ'লে এ 'চিত্রনাট্য'
থেকে সে ছবি নেওয়া চলবে না। মুখর চিত্রের জন্ত নূতন ক'রে 'চিত্র-নাট্য' রচনা করা
চাই। কিন্তু, লক্ষ্য রাখতে হবে সে যেন স্টেজের নাটক না হয়। কথায় অনেক কিছু
বোঝানো যায় বলে—পরিচালক ইচ্ছা করলে 'মুখর চিত্রে' ছবিখানিকে ক্ষতিগ্রস্ত না ক'রেও

ছবির অংশ অনেক কমিয়ে ফেলতে পারেন, কিন্তু সেদিকে ঝোঁক দেওয়া কোনো পরিচালকের উচিত নয়, কারণ চিত্র মুখর হ'লেও—সে ছবি! সূত্রাং, ছবির সংখ্যা কমানো মানেই ছবিকে হত্যা ক'রে রঙ্গমঞ্চের নাটকে পর্দায় টেনে আনা! তবে ছবির রসমাধুর্য্য নিবিড়তর করে তুলতে ও গল্পের সঙ্গতি (Tempo) রক্ষা কল্পে প্রয়োজনবোধে অবশ্যই ছবির সংখ্যা কমাতে ও বাড়াতে পারেন।

মুখর 'চিত্রনাট্য' করবার সময় 'কাশীনাথ' ছবিতে প্রস্তাবনা অংশ রাখবার প্রয়োজন নেই। কারণ যে দৃশ্যে কাশীনাথ কমলার কাছে বিন্দুবাসিনীর কথা বলবে সেই দৃশ্যে সে তার শৈশবের ছুরবস্ত্রের বর্ণনা করবার সুযোগ পাবে সূত্রাং মুখর চিত্রনাট্য একেবারে 'প্রিয়বাবুর বাড়ী' থেকে কমলার বিবাহের কথাবার্তা নিয়ে সুরু করলেই হবে। এবং ৩, ৯, ১০, ১৪, ২৪, ২৯, ৩০, ৪০ প্রভৃতি, দৃশ্যগুলি অনায়াসে বাদ দেওয়া চলবে। শরৎ সাহিত্যে 'Conversation' 'dialogue' আলাপ ও বাক্চাতুর্য্য অতি অপূর্ণ এবং উপভোগ্য, সূত্রাং চিত্রনাট্যে দর্শকের মনোরঞ্জনের জন্ত রচয়িতাকে 'কথা' তৈরী করবার জন্ত মাথা ঘামাতে হবে না, বই থেকেই সব পাওয়া যাবে। মুখর চিত্রনাট্যের আর একটা মন্ত সুবিধা 'Titles' বা চিত্র পরিচয়ের বড় একটা প্রয়োজন হয় না। কথা শুনে গল্প বোঝা যায়। কেবলমাত্র যেখানে 'সময়' বোঝাবার দরকার অর্থাৎ একটা ঘটনার পর দীর্ঘকাল কেটে গেছে, ছবিতে বখন তার পরের ব্যাপার দেখানো হবে—তখন ছবির Continuity বা পারস্পর্য্য রক্ষার জন্ত 'Caption' বা ছেদ-পুরা ব্যবহার করা আবশ্যিক। অতএব, মুখর ছবির 'চিত্র-নাট্য' ষ্টেজের নাটক না হ'য়ে যাতে ছবিরই 'নক্সা' হয় সেদিকে সবিশেষ লক্ষ্য রাখা দরকার।

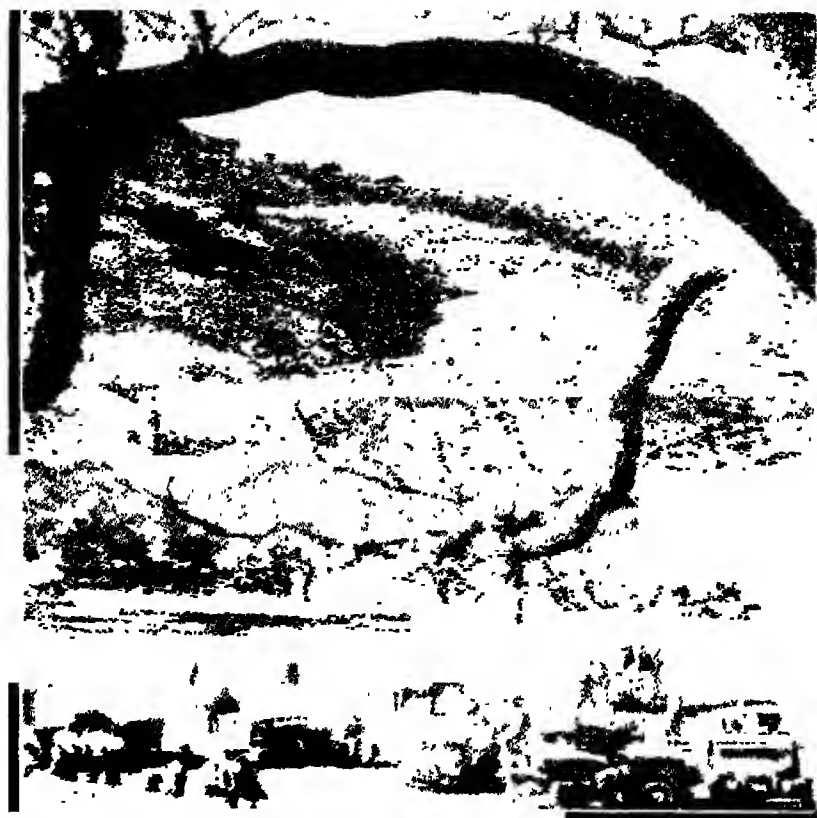
মুখর চলচ্চিত্রের গল্প-গঠন ও চিত্র-নাট্য রচনা

কোনো প্রসিদ্ধ গল্প বা উপন্যাসকে চিত্র-নাট্যে রূপান্তরিত করা যে কত কঠিন তা' পূর্বেই বলেছি। রঙ্গালয়ে অভিনীত জনপ্রিয় নাটকে 'চিত্র-নাট্য' ক'রে তোলা আরও শক্ত। কারণ, 'ষ্টেজের' প্রভাব বড় বেশী রকম এসে পড়ে সে নাটকের মধ্যে। এই সব নাটক উপন্যাস বা গল্পকে চিত্রনাট্যে রূপান্তরিত ক'রতে হ'লে আগে চার পাঁচবার সেইটি পড়ে নিয়ে তারপর স্মৃতি থেকে 'চিত্র-নাট্য' লেখবার চেষ্টা করা উচিত। তাহ'লে লেখকের কল্পনা-শক্তি অনেকখানি বাধা-মুক্ত হয়ে কাজ ক'রতে পারবে। রঙ্গমঞ্চের রঙীন আবহাওয়া এবং উপকথার অলীক মোহের আবেষ্টন থেকে আত্মরক্ষা করবার একমাত্র উপায় হচ্ছে কেবলমাত্র আখ্যান-বস্তুটুকু বেছে নিয়ে তাকে ঠিক নবরচিত গল্প বা কাহিনী মনে ক'রে তার চিত্র-নাট্য শুরু করা ; কারণ প্রত্যেক চিত্র-নাট্যেরই প্রধান উপকরণ হচ্ছে ওই গল্প বা আখ্যান-বস্তু। ইংরাজীতে যাকে বলে Plot ! লেখকের মনে সর্বাগ্রে উদয় হওয়া চাই এই 'প্লট'—তারপর চরিত্র, তারপর ঘটনা ও তদনুকূল কথা।

চিত্র-নাট্য রচয়িতাদের মনে রাখা উচিত যে তাঁদের কাজ গল্পকে ছবিতে রূপান্তরিত করা, নাটক রচনা করা নয়। ছবির ভিতর দিয়ে গল্পটিকে পরি'ফুট ক'রে তুলতে পারলেই তাঁরা সাক্ষ্য লাভ করবেন। কিন্তু ছবির একটা অমুবিধা হ'চ্ছে, সে পাত্র পাত্রীদের মনোভাব—তাদের উদ্দেশ্য, আকাঙ্ক্ষা, চিন্তা বা কল্পনাকে রূপায়িত ক'রে তুলতে পারে না। অথচ গল্পের প্রাণই হ'চ্ছে এই মনো জগতের লীলা বৈচিত্র্য !

এখন প্রশ্ন উঠিতে পারে—যা ছবিতে এ'কে বোঝানো যায় না, তাকে ছবিতে পরি'ফুট ক'রে তোলা যাবে কেমন ক'রে ? এই সমস্তার সমাধান করতে পারবেন যিনি, চিত্র-নাট্য-রচনায় সিদ্ধিলাভ করা তাঁর পক্ষে সহজ হ'য়ে যাবে। একটু ভেবে দেখলেই বোঝা যাবে যে কারণ ব্যতীত কোনো কার্য হয় না। মানুষ যা কিছু করে তার পিছনে একটা চিন্তা বা যুক্তি থাকেই। ক্যামেরার চোখে তার সে চিন্তা বা যুক্তির ছবি ধরা পড়ে না বটে, কিন্তু তার কাজটা দেখা যায়। তখন তার সেই কাজ দেখে আমরা তার মনের খবর পেতে পারি। অতএব চিত্র-নাট্যে পাত্র পাত্রীদের মনোভাবের পরিচয় দিতে হ'লে রচয়িতাকে নানা ঘটনার (situations) সমাবেশ করতে হবে—যার মধ্যে তাদের কার্য-কলাপ ও অভিনয়-ভঙ্গী (Actions) তাদের মনোজগতের চিত্রখানিকেও আমাদের চোখের সামনে মেলে ধরবে ! সুতরাং, মনে রাখতে হবে যে গল্পকে ছবি করে তুলতে হ'লে চিত্র নাট্যের প্রধান অবলম্বন হ'চ্ছে ঘটনার পর ঘটনার ভিতর দিয়ে পাত্র পাত্রীদের নানা কার্যকলাপ দেখিয়ে যাওয়া।

অনেকে হয়ত মনে ক'রতে পারেন যে আজকের এই মুখর চিত্রের যুগে আমরা যখন



অণু-স্থান—(Location) এখানে প্রকৃতি ক'র্ডার জগৎ
 এই অণু-স্থান প্রকৃতি ক'র্ডার ক'র্ডার
 প্রকৃতি ক'র্ডার ক'র্ডার
 প্রকৃতি ক'র্ডার ক'র্ডার



আভ্যন্তরীণ দৃশ্যপট—(Interior set
 চিত্রগড়ের ভিতর) ১৫৮



মন্দাভোক সন্ধাণ
(Soft focus)

১৫৯

মধ্যম দূরব্যাপক চিত্র—Medium
long shot, দেবী আইসিসের
উপাসনা ।)

১৬০



ছবির মুখে ভাষা দিতে পেরেছি, তখন ছবিতে পাত্র পাত্রীর কার্য্য-কলাপ দেখাবার জন্ত ঘটনার বাহ্যিক না রেখে, 'কথা' দিয়েই ত' কাজ সারতে পারি! অবশ্য, তা যে তাঁরা পারেন না এমন কথা কেউ বলবে না; কিন্তু এটা ঠিক, যে তাহলে সে ছবি কোনো দিনই 'চলচ্চিত্র' হিসাবে শ্রেষ্ঠ বলে গণ্য হবে না। কারণ, ছবিকে শুধু কথা কওয়ালেই চলবে না—ছবিকে ঠিক ছবি ক'রেও তোলা চাই।

এই দু'টি বিষয়ে বিশেষ লক্ষ্য না রাখার ফলেই—কি বাংলার—কি বোম্বাইয়ের কোনো দেশী ছবিই এদেশে অদ্যে দিন পর্য্যন্ত দেখবার যোগ্য হ'য়ে উঠতে পারেনি। কেবলমাত্র কয়েকজন নরনারী ছবিতে উঠে হেঁটে চলে বেড়াচ্ছে এবং পর্দার উপর গল্পের সময়টি পাতার পর পাতা অক্ষরে লিখে দেখানো হ'চ্ছে—এই ছিল এতদিন এদেশে পার্শ্ব কোম্পানীর তোলা বাংলা ছবি! একটা বিষয় ও কোতূহল নিয়ে এ দেশের চিত্রানভিজ্ঞ হাজার হাজার দর্শক ভীড় করে গিয়ে সপ্তাহের পর সপ্তাহ সে ছবিও দেখেছে; কিন্তু আজ আব সে ছবি দেখে তারা ভুলবে না, হোলিউডের রূপায় তারা একাধিক ভালো ছবির স্বাদ পেয়েছে—তার সৌন্দর্য্য ও মাধুর্য্যের মর্ম্ম গ্রহণ করতে শিখেছে; এখন দেশী ছবি অযোগ্য হ'লে সপ্তাহকালের অধিক আর দর্শক আকর্ষণ করতে পারে না। এটা অতি সুলক্ষণ নিশ্চয়।

এই যে সুদূর আমেরিকার চলচ্চিত্রশালায় গড়ে তোলা অসংখ্য ছবি আজ শুধু বাংলার নগরে নগরেই নয়—পৃথিবীর সকল দেশেই এতটা সমাদর পাচ্ছে, এর কারণ কি? একটু ভেবে দেখলেই বোঝা যাবে যে প্রত্যেক ছবিতেই তারা এমন একটি বিশ্ব-মানবের চিত্তাকর্ষক সার্বজনীন গল্প বেছে নিয়ে রূপায়িত ক'রেছে যা সহজেই বিশ্বের নরনারীর অন্তর স্পর্শ করে। ব্যবসায়ের দিক দিয়ে সাফল্যলাভ করার পক্ষে এর প্রয়োজনীয়তা এত বেশী যে প্রত্যেক চিত্র-নাট্য-রচয়িতার প্রথম কর্তব্য হ'চ্ছে এমন একটি গল্প তার চিত্র-নাট্যের জন্ত বেছে নেওয়া যার মধ্যে একটা universal appeal—বা বিশ্বজনীন আবেদন আছে।

এমন কতকগুলি চিত্ত বৃত্তি আছে যা সকল দেশের সকল জাতির মানব প্রকৃতির মধ্যে স্বভাবতই স্ফুর্জিত করে। জাতি-ধর্ম্ম নির্বিশেষে তার প্রভাব ধনী নিধন সভ্য অসভ্য সকল মানুষের উপরই সমভাবে বিস্তৃত দেখা যায়। দৃষ্টান্ত স্বরূপ এখানে যৌন-ধর্ম্মের উল্লেখ করা যেতে পারে। এই যৌনধর্ম্মের প্রভাবে জীপুরুষের মধ্যে যে একটা সহজাত আকর্ষণ অনুভূত হয়, তাই থেকেই তাদের মধ্যে—হয় জবজ্ব লালসা—নয়ত প্রগাঢ় প্রেমের উৎপত্তি হ'তে দেখা যায়; এবং তারই ফলে তাদের পরস্পরের প্রাণে একটা মিলনাকাজ্জল জেগে ওঠে। এই মিলনাকাজ্জল তাদের বিবাহ বন্ধনে আবদ্ধ করে। তারা সংসার পাতে, সম্মান-সম্মতি লাভ করে; জীবনে সুখী হয়। কিন্তু, যেখানে এই মিলনে বাধা আছে—তৃতীয় ব্যক্তির আবির্ভাব আছে—হিংসা বিদ্বেষ আছে—সেখানে বেদনার সৃষ্টি, জীবন দুর্কহ ও দুঃখময়। বাধা দূর করবার জন্ত মানুষ অসাধ্য সাধনে অগ্রসর হয়, জীবন তুচ্ছ ক'রে বিপদের মুখে ঝাঁপিয়ে পড়ে, প্রেমের জন্ত সে ক'রতে পারে না এমন কাজ নেই! আবার প্রেম যখন অস্তহিত হয়, তখন সাজানো সংসার শ্মশান হ'য়ে যায়। সুতরাং দেখা যাচ্ছে মানুষের জীবনকে তোলপাড় করে দিতে পারে এই প্রেম! সাধুকে শয়তান করে, দস্যুকে দেবতা,

কাপুরুষকে বীর—ভীষ্মকে দুঃসাহসী, অলসকে উত্তমশীল ক'রে তোলে। অতএব মানব-জীবনে প্রেমের প্রবল প্রাধান্য আমরা স্বীকার করে নিতে বাধ্য। সুতরাং, যে গল্পের ভিত্তি মানবের চিরন্তন যৌন-আকর্ষণের উপর প্রতিষ্ঠিত এবং তারই ছন্দানুসারে পুষ্ট ও পরিণত হ'য়ে ওঠে, তার মধ্যে একটা বিশ্বজনীন আবেদন নিহিত থাকেই। এমনিতর আরও কতকগুলি সাধারণ মানব-মনোবৃত্তির সন্ধান রাখা চাই যার সার্বজনীন ধর্ম অস্বীকার করা যায় না—যেমন জনন-ধর্ম। এর মধ্যে আছে মাতৃস্নেহের ক্ষুধা, পিতৃস্নেহের পিপাসা, মাতৃস্নেহ, পিতৃস্নেহ, সন্তানবাৎসল্য, সৌন্দর্যপ্ৰীতি, মাতৃভক্তি, পিতৃভক্তি, পুত্র শোক, কুপুত্রের কৃতঘ্নতা, কন্যাদায়, পুত্র-কন্যার অবাধ্যতা, বিদ্রোহাচরণ, উচ্ছ্বলতা, অধঃপতন ইত্যাদি। এ ছাড়া আরও কতকগুলো ব্যাপার আছে যা সকল মানব-সমাজেই বিद्यমান ব'লে মানুষকে সে কাহিনী আকৃষ্ট করে, যেমন—বন্ধুত্ব, দাস্কিণ্য, অহং, আদর্শবাদ, শক্তি বা বীর্য, ধৈর্য, সহিষ্ণুতা, ক্ষমা, উৎসাহ, উত্তম, কর্তব্য-পরায়ণতা, মহৎ আকাঙ্ক্ষা, কৃতজ্ঞতা ইত্যাদি সংগুণ, এবং ঘৃণা, বিদ্বেষ, হিংসা শত্রুতা, পরশ্রীকাতরতা, লালসা, লোভ, দারিদ্র্য, পীড়া, নেশা, মোহ, উদ্ভ্রান্ততা, অহঙ্কার, নৃশংসতা, চুরি, কপটতা, বিশ্বাসঘাতকতা, অধর্ম, অত্যাচার, ব্যভিচার ইত্যাদি মানবের সনাতন পাপ ও দৌর্ভল্য।

এর মধ্যে যে কোনও একটা ব্যাপারকে গল্পের ভিত্তি (Theme) ক'রে আখ্যানবস্তু (Plot) গড়ে তুলতে পারলে সে ছবি সকল দেশে সমাদৃত হবে। গল্পের এই গঠন প্রণালীর (Treatment) উপরই কিন্তু ছবির ভালো মন্দ সম্পূর্ণ নির্ভর করে। গল্পের গঠন-প্রণালী যেখানে যত বেশী স্বাভাবিকতার অনুসরণে বাস্তব ভঙ্গীর অনুগামী হয়, সেখানেই তা' তত নির্দোষ ও পরিপাটি হ'য়ে ওঠে। দৃন্দ ও জটিলতা গল্পকে অধিকতর চিত্তাকর্ষক ক'রে তোলে। বাধা ও বিপদ উত্তীর্ণ হ'য়ে, বন্ধন ও মুক্তির ভিতর দিয়ে চিত্রের নায়ক নায়িকা যখন অগ্রসর হয়, দর্শকের মন রুদ্ধ নিঃশ্বাসে তাদের অনুবর্তী হ'য়ে চলে। পর্দার উপর প্রতিফলিত সেই দুটি প্রাণীর সুখ দুঃখ আশা আকাঙ্ক্ষা আনন্দ ও বেদনা তখন দর্শকদের আপন অনুভূতির সঙ্গে একাত্ম হ'য়ে ওঠে। সে ছবি তারা তন্ময় হ'য়ে দেখে এবং তৃপ্ত হয়ে বাড়ী ফেরে। সুতরাং চিত্র-নাট্য-রচয়িতাকে এ কথা মনে রেখে দক্ষতার সঙ্গে লেখনী পরিচালনা ক'রতে হবে। কথা যত কম ব্যবহার করা যায় ততই ভালো। ঘটনার বাহুল্য ও কার্যকলাপের প্রাচুর্য ছবির পক্ষে দোষ না হ'য়ে বরং গুণই হ'য়ে ওঠে। কিন্তু বেশী আলাপ ও বাক্চাতুর্য (Conversations & Dialogue) উপন্যাসের পক্ষে হয়ত খুব ভালো : কিন্তু, ছবির পক্ষে তা যথাসাধ্য বর্জন করাই বাঞ্ছনীয়।

গল্পের ঘটনাগুলির স্থানকাল সম্বন্ধে সর্বদা সতর্ক থাকা আবশ্যিক। দেড়শো বছর আগের কলিকাতা সহরের কোনো ঘটনা যদি দেখানো দরকার হয়, তাহ'লে মনে রাখতে হবে তখন এ শহরে ইলেক্ট্রিক আলো ত' দূরের কথা গ্যাসের আলোও ছিল না। মটোর-কার ত' দূরের কথা ঘোড়ার ড্রামও ছিল না। হাবড়ার পুল তখনও হয়নি, হাবড়া ষ্টেশনেরও অস্তিত্ব ছিল না। গঙ্গায় স্টীমল্যাঙ্ক দেখা দেয়নি। উইলসন্ হোটেল, মন্ট্রমেণ্ট, জেনারেল পোর্ট অফিস, হাইকোর্ট, মিউজিয়ম্, পরেশনাথের মন্দির এ সব ছিল না। তখনকার দিনের

পোষাক পরিচ্ছদ আজকের দিনের সাজসজ্জার সঙ্গে মেলে না। এ ছাড়া, গল্পের মধ্যে যে সকল ঘটনা ঘটেছে তারও একটা সময়ের পারস্পর্য নির্দিষ্ট থাকা উচিত। একই লোককে একই সময়ে বাতে দিল্লী ও বোম্বাই শহরে দেখতে না পাওয়া যায় সে বিষয়ে সবিশেষ লক্ষ্য রাখতে হবে। দিল্লী থেকে বোম্বাই যেতে হ'লে যে সময়টুকুর ব্যবধান থাকা দরকার সেটুকু দিতে যেন ভুল না হয়। এমন কি উপর থেকে নীচে আসবার বা এ ঘর থেকে ও-ঘরে যাবার জন্ত যে সময়টুকু লাগে তারও হিসাব মনে রাখা চাই। 'মিশ্রণ' এবং 'বিকাশ' ও 'বিলয়ের' সাহায্যে চিত্রে এই সম্যক নির্দেশ করা যায়। তা'ছাড়া এইমাত্র একটা কাজে যাকে বাড়ীর বাইরে যেতে দেখা গেলো, পরক্ষণেই তাকে আবার যেন ড্রয়িংরুমে দেখতে না পাওয়া যায়। এ বিষয়েও সতর্ক থাকতে হবে।

চিত্র নাট্যে নায়ক নায়িকা ছাড়া আর যে কটি চরিত্র থাকবে তারা যেন কেউ অবাস্তব না হয়। গল্পটিকে গ'ড়ে তোলবার জন্ত যে ক'জন লোক একেবারে না হ'লে নয়, তার চেয়ে আর একটিও অনাবশ্যক চরিত্র বাড়ানো উচিত নয়। পূর্বেই বলেছি গল্পের একটি চুম্বক (Synopsis) এবং সঙ্গে সঙ্গে একটা চরিত্রলিপি (cast) বা পাত্র পাত্রীর পরিচয় (List of characters) লিখে তারপর গল্পটিকে গড়ে তুলতে হবে তার প্রত্যেক দৃশ্যের খুঁটিনাটি বর্ণনা (Details) দিয়ে। এই বর্ণনা থেকে পরে চিত্র-নাট্য প্রস্তুত করতে হবে। কিন্তু তার আগে গল্পের প্রত্যেক দৃশ্যের প্রত্যেক ছবির (Shots) এক একটি ধারা (Sequences) বা ক্রম-বিভাগ ক'রে ফেলা দরকার। ক্রম-বিভাগ করবার নিয়ম হ'চ্ছে, একই স্থানে একই সময়ের মধ্যে ঠিক পরপর যে-সব ঘটনা ঘটে সেগুলিকে গল্পাংশের এক একটি ধারা হিসাবে একত্র করা; অর্থাৎ তার মধ্যে আর স্থানকালের পরিবর্তন বা ব্যবধান থাকবে না। স্থানকালের পরিবর্তন ঘটলেই তখন আবার সে দৃশ্যগুলিকে দ্বিতীয় ধারার ছবি বলে ধরতে হবে। "বর্ষকালপরে" কিম্বা "তারপর দেখতে দেখতে পাঁচটি বৎসর কেটে গেছে!" এই ধরনের পরিচয়-লিপি ব্যবহার হ'লেই, তারপর থেকে দ্বিতীয় ধারার ছবি (shots) একত্র করা হয়। যে ছবিতে সূর্য থেকে শেষ পর্যন্ত কোথাও স্থানকালের পরিবর্তন ঘটেনা, সেখানে ছবির ধারা বিভাগ ক'রতে হয় গল্পের চিত্রাকর্ষক অংশ নির্দেশ করে। অর্থাৎ গল্পের যে যে অংশ চিত্রকলা হিসাবে সল্প পরাকাষ্ঠায় (minor climax) পৌঁছেছে সেই সেই স্থান চিহ্নিত করে। ছবিতে গল্পের রস যেখানে পূর্ণমাত্রায় জমে ওঠে, তাকে বলে— Climax ! অর্থাৎ চিত্রকলার চরম পরাকাষ্ঠা !

যদিও 'চিত্র নাট্য' অবলম্বনে পরিচালক নিজের ব্যবহারের জন্ত একখানি 'ছবির নক্সা' (Shooting Script or Scenario plan) তৈরি ক'রে নেন, তবু, চিত্র-নাট্য রচয়িতাকে এমন ভাবে গল্পটি সাজিয়ে লিখতে হবে যেন পরিচালক একটি নিরেট মূর্তি, এ বিষয়ে তিনি একেবারে কিছুই জানেন না! ছবিখানির কোথায় কি ক'রতে হবে, কখন কোন্‌খানে ক্যামেরা বা ছায়াধরযন্ত্র কি ভাবে কাজ করবে, কোন্‌ দৃশ্যে কি আলোক থাকা চাই, কি সঙ্গ (Music) কোন্‌খানে বাজাতে হবে, দৃশ্যপট (Set) কোথায় কেমনতর হবে, অভিনয় (Action) কোন্‌খানে কি ভাবে হওয়া উচিত, পাত্র-পাত্রীরা কোথায় কি

বেশে (costume) দেখা দেবে, কোন্ কোন্ দৃশ্যের পটভূমিকায় (background)—পূরোভূমিকায় (Fore-ground) মধ্যাংশে (centre), কি কি সরঞ্জাম (Properties) থাকবে তা' নির্দেশ করে দেবে। ছবিতে প্রত্যেক ঠারত্রটির কার্যকলাপ (Business) চিত্রনাট্যে উল্লেখ করা চাই। কোন্ দৃশ্যে কি রকম পট (Shots) কতক্ষণ এবং কতখানি নেওয়া হবে, কি ভাবে সে ছবি নেওয়া শুরু হবে—এবং কি ভাবে শেষ হবে, পরের দৃশ্যে কেমন করে গিয়ে পৌঁছতে হবে, এ সমস্তই চিত্র-নাট্যকারকে লিখে দিতে হবে। অর্থাৎ চিত্রনাট্যখানি হওয়া চাই একেবারে ছবির কোষ্টি পত্র!

সুতরাং সুপরিচালককে যেমন চলচ্চিত্র সম্বন্ধে সব কিছু ব্যাপারেই অভিজ্ঞ হ'তে হয়, চিত্রনাট্য-রচয়িতারও সেইরূপ চলচ্চিত্রের সকল বিভাগের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে পরিচিত হওয়া দরকার, বিশেষতঃ ছায়াধরবস্ত্রের ব্যবহার তাঁর ভালরকমই জানা থাকা চাই। প্রথমতঃ কোন্ দৃশ্যে কতদূর থেকে ছবি নিলে দর্শকদের চোখে দেখতে বেশ ভালো হয় এবং তার নাটকীয় রস নিবিড় হ'য়ে ওঠে, ও গূঢ় অর্থ পরিস্ফুট ক'রে তোলা যায় সেটি জানা ও শিক্ষা করা দরকার। আজ পর্যন্ত দৃশ্যপট বা অভিনয় ক্ষেত্র থেকে ছায়াধর বস্ত্রের দূরত্বের সাতটি বিভিন্ন অবস্থান আবিষ্কৃত হয়েছে, যথা—

১। Long-Shot—দূর ব্যাপক চিত্র, অর্থাৎ অভিনেয় দৃশ্যটির যতটা সম্পূর্ণ ছবি নেওয়া যেতে পারে সেই উদ্দেশ্যে ছায়াধর বস্ত্রটি যথাসম্ভব দূরে রেখে ছবি তোলা।

২। Medium Long-Shot—মধ্যম দূর ব্যাপক চিত্র, অর্থাৎ ছায়াধর বস্ত্রটিকে আরও একটু কাছে এনে অভিনেয় দৃশ্যটির কতক অংশের বা জনকতক অভিনেতৃর সম্পূর্ণ ছবি তোলা।

৩। Medium Mid-Shot—মধ্যম-অর্দ্ধাংশ ব্যাপক চিত্র, অর্থাৎ ছায়াধর বস্ত্রটিকে দ্বিতীয় অবস্থানের চেয়ে আরও একটু কাছে সরিয়ে এনে কেবলমাত্র একজন কোনো অভিনেতার বা দৃশ্যপটের অথবা একটা কোনো বিশেষ সরঞ্জামের তিন চতুর্থাংশ ছবি।

৪। Mid-Shot—অর্দ্ধাংশ ব্যাপক চিত্র, অর্থাৎ ছায়াধরবস্ত্রটিকে তৃতীয় অবস্থানের চেয়ে আরও কাছে সরিয়ে এনে কোনো দৃশ্যের বা অভিনেতার অপেক্ষাকৃত বড়ো বা অর্দ্ধাংশ ছবি তোলা।

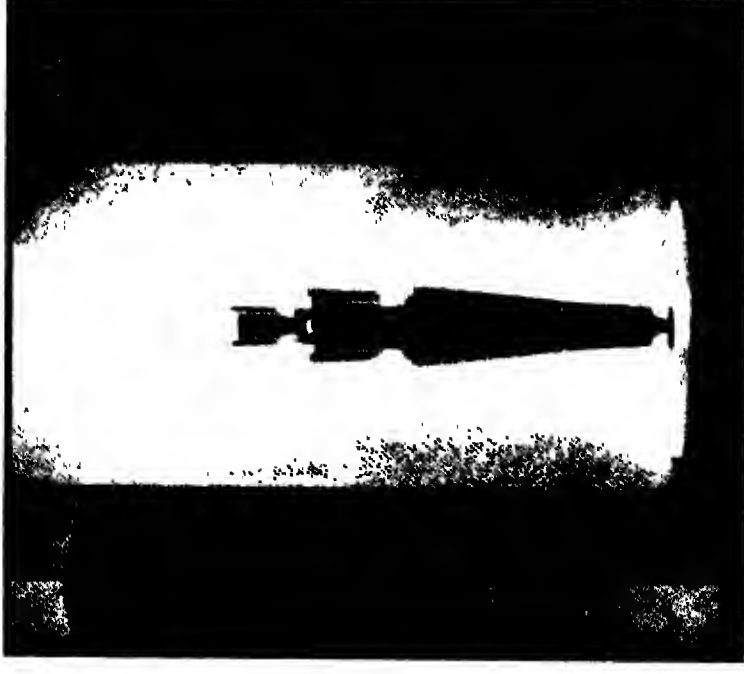
৫। Medium Close-up—মধ্যম সন্নিধ-চিত্র, অর্থাৎ, অভিনেতৃদের মাথা থেকে স্বল্পদেশ পর্যন্ত ছবি নেওয়া, কাজেই ছায়াধর বস্ত্রকে আরও কাছে সরিয়ে আনতে হয়।

৬। Close-up—সন্নিধ চিত্র, অর্থাৎ ছায়াধর বস্ত্রকে খুব কাছে এগিয়ে এনে কেবলমাত্র মুখখানির ছবি তোলা। বা বড় করে কোনো জিনিষ দেখানো।

৭। Big Close-up—বৃহত্তর সন্নিধ চিত্র, অর্থাৎ কেবলমাত্র চোখদুটি, বা একটিমাত্র চোখ, অথবা শুধু অধরপুট বা করণমুখ বা চরণকমলের পর্দা জোড়া প্রকাণ্ড ছবি।



দূরবায়পকচিত্র (Long shot) (ঈর্ষিবর ও দৈত্য) ১৩২



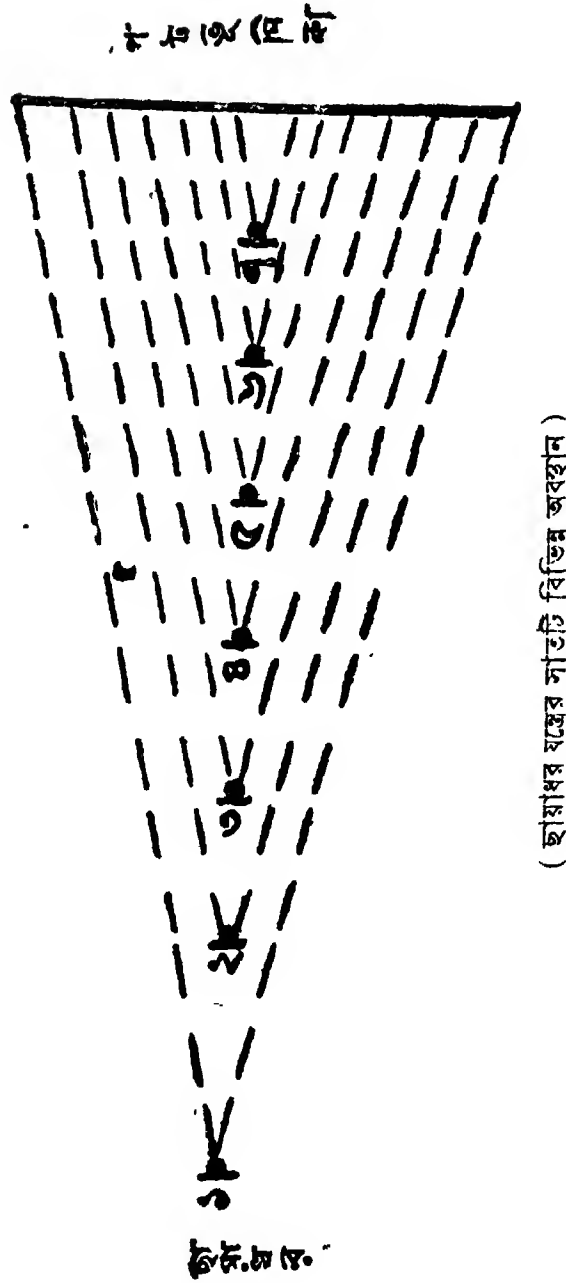
অতি আধুনিক দৃশ্যপট
(Modern design) ১৩১



আবনা চিত্র (Reflection) (আয়নায় প্রতিবিম্ব) ১৬৩



শিগুট (Glass shot)
(নকল জলের ছায়া) ১৬৪



(ছায়ামূখর যন্ত্রের সাহায্যে বিভিন্ন অবস্থান)

কেবলমাত্র মুখখানি বা চোখ দুটির ছবি ব'লছি বলে এমন যেন কেউ না মনে করেন যে নট-নটী ভিন্ন অঙ্গ কোনো কিছুই ছবি এ-ভাবে নেওয়া চলবে না। বোঝবার সুবিধা হবে বলেই আমি মাহুঘের দৃষ্টান্ত দিয়ে বলেছি, মাহুঘ, জীবজন্তু, তৈজসপত্র, আম্রাব, সরঞ্জাম সব কিছুই প্রয়োজন মত সন্নিধ চিত্র (Close-up) ও বৃহত্তর সন্নিধ চিত্র—(Big Close-up) নেওয়া যেতে পারে—যেমন একপ্লাস জলে বিষ মিশিয়ে দেওয়া হ'চ্ছে দেখাবার জন্তু জলপূর্ণ গেলাসের কেবলমাত্র কানার সীমানায় জলের সঙ্গে বিষের ধীর-সংমিশ্রণ দেখানো যেতে পারে। কোনো সংবাদপত্রের একটি বিশেষ সংবাদের প্রতি বা কোনো চিঠির একটি বিশেষ শব্দের দিকে দর্শকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করবার আবশ্যক হ'লে এই সন্নিধ চিত্র ও

‘বৃহত্তর সন্নিধ চিত্র’ কাজে লাগে! কাণের দুইটির একটি মুক্ত—হাতের আঙটির একটি অক্ষরকেও ছবিতে এইভাবে তোলা চলে।

ছায়াধর যন্ত্রের এই সব নির্দেশ চিত্রনাট্যে কি ভাবে ব্যবহার করা যেতে পারে সেটা চিত্রনাট্যের গল্পের ও ঘটনাবলীর উপরই সম্পূর্ণ নির্ভর করে। যেমন, ধরুন যদি এমন একটি গল্পের চিত্রনাট্য লিখতে শুরু করে থাকেন যার গোড়াতেই আছে ‘এক দরিদ্র গৃহের বধূ,—তাহ’লে দারিদ্র্যের একটা আবহাওয়া সৃষ্টি করার জন্য সে দৃশ্যপট বা রঙ্গস্থল (Set) হওয়া উচিত—ভাঁড়ার বা রান্নাবর! কারণ, এইখানেই মানুষের প্রধান অভাব তাকে পীড়া দেয়! অতএব গল্পটি এইভাবে আরম্ভ করা যেতে পারে :—

Fade-in (বিকাশ) প্রথম দৃশ্য—দূর ব্যাপক চিত্র —(long-shot) রঙ্গনশালা, দ্বার বন্ধ দেখা যাচ্ছে!—এইখানে গল্পের গঠন (Treatment) অল্পব্যয়ী রঙ্গনশালার বর্ণনা দিতে হবে—যেমন উহ্ন নিতে গেছে! কাঠ নেই, কয়লা নেই, হাঁড়িতে চাল বাড়ন্ত, তেল লুপ্ত ও ফুরিয়েছে। তরিতরকারীর একান্ত অভাব! একটা বেরাল কেঁদে বেড়াচ্ছে। এ-পাত্র ও-পাত্র উটকে খেতে যাচ্ছে, দেখে সবই শূন্য!—(এখানে একটা শূন্য ভাঁড়ের ‘সন্নিধ চিত্র’ (close-up) দেওয়া চলে!) এমন সময় দ্বার ঠেলে খুলে সে ঘরে বধুর প্রবেশ। তারপর, মধ্যম দূর ব্যাপক চিত্র —(Medium long-shot)—দ্বিতীয়দৃশ্য,—রঙ্গনশালার অভ্যন্তরে বধুর আগমন। বধুর কার্যকলাপ (Action) বর্ণনা করার জন্য এখানে (Business) বা ‘অভিনয় নির্দেশ’ থাকা চাই! যথা :—বধূ ধীর মন্থরপদে রান্নাবরে ঢুকে উনান ও ভাঁড়ারের অবস্থা দেখে হতাশ হ’য়ে দীর্ঘশ্বাস ফেললে। এটা ওটা নেড়ে-চেড়ে দেখে ক্ষুণ্ণমনে ও অবসন্ন পদে ঘর থেকে বেরিয়ে গেলো। যাবার সময় একটা ছোট চুপড়ি ঘরের মেঝে থেকে কুড়িয়ে নিলে,—বধুর ছিন্নমলিন বেশ, হাতে দু’গাছি গালায় কলি এবং কপালে মস্ত সিঁদুরের টিপ না থাকলে—বিধবা ব’লেই মনে হ’ত!

প্রথম দৃশ্যের শেষ ও দ্বিতীয় দৃশ্যের শুরু কি ভাবে হবে কিছু লেখা নেই। কাজেই পরিচালক এখানে ছায়াধর-যন্ত্রীকে (Camera man) নির্দেশ ক’রবেন—‘Cut’ অর্থাৎ ‘ছেদ’। কোনো কোনো চিত্রনাট্য-রচয়িতা—যে যে দৃশ্যের যেখানে ‘ছেদ’ হবে তা উল্লেখ ক’রে দেন, উল্লেখ করাটাই ভালো, কারণ, পূর্বেই বলেছি—পরিচালকের উপর নির্ভর করা চিত্রনাট্য-রচয়িতার পক্ষে নিষেধ!

তারপর ধরুন গল্পে আছে, বধূ রঙ্গনশালা থেকে চুপড়ি হাতে বেরিয়ে খিড়কীর পুকুরে গেল কলমীশাক তুলতে; চিত্রনাট্যে লিখতে হবে—Third scene—বাগানের পথ—Medium long-shot Trucking forward to—খিড়কীর পুকুর। তৃতীয় দৃশ্য—রঙ্গনশালা থেকে বেরিয়ে বধূ চলেছে বাগানের পথ দিয়ে—খিড়কীর পুকুরের দিকে। (মধ্যম দূর) আমবাগান পার হয়ে পেয়ারাতলা ঘুরে বাঁশঝাড়ের পাশ দিয়ে সুপুরি গাছের সারির ভিতর দিয়ে বধূ চলেছে (Truck-shot—অল্পধাবন চিত্র) খিড়কীর পুকুরে।

চতুর্থ দৃশ্য—খিড়কীর পুকুরঘাটে বধূ এসে পৌঁচেছে—সমস্ত পুকুরটার দিকে চেয়ে দেখছে কলমীশাক আছে কিনা;—চিত্রনাট্যে লিখতে হবে Truck-shot leads বধূ to scene

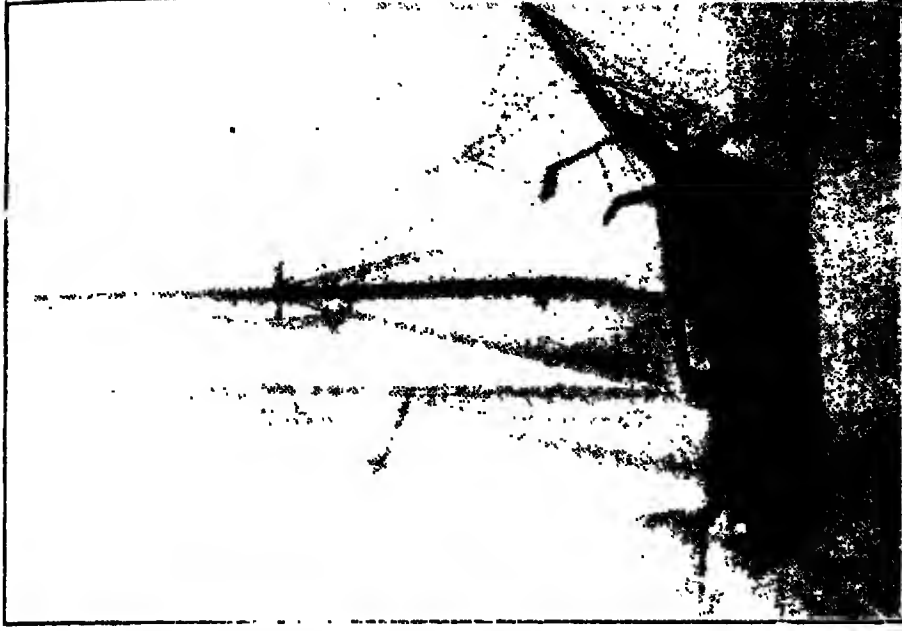
(ক)



চিত্রাঙ্কণট (S) মাঝের
জাহাজগুলির Soft focus-এ ছবি তুলে,
তার উপর পূর্ণ ফোকাসে সাননের ছ'খানি
জাহাজের ছবি নেওয়া হয়েছে। ১৬৮

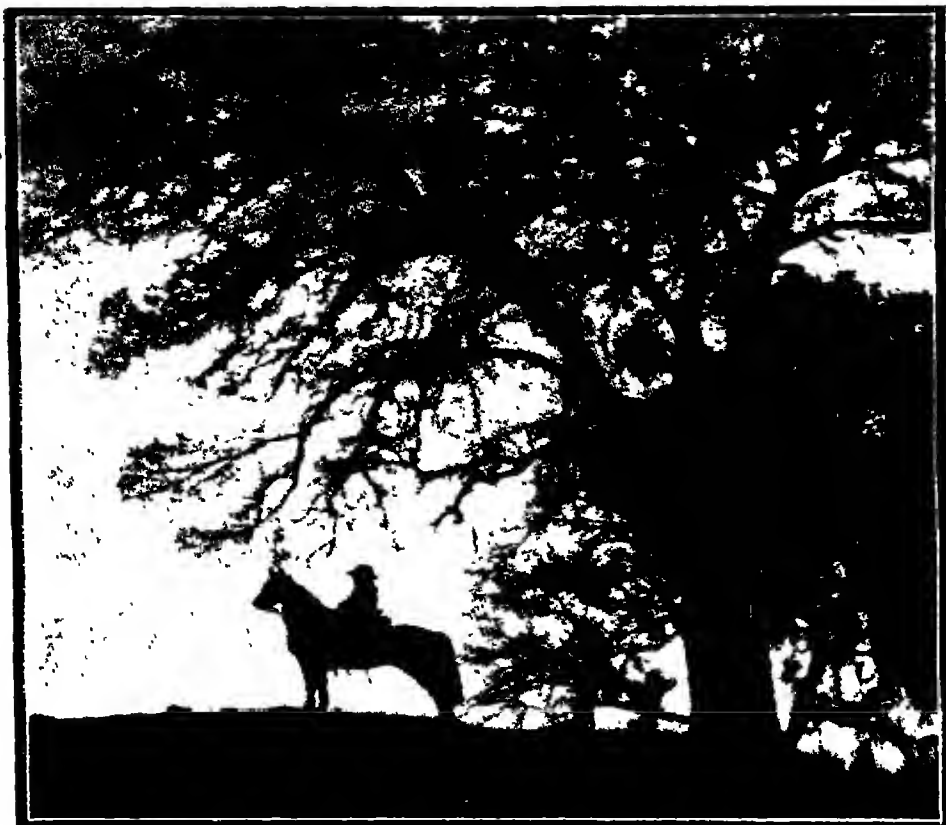


ছায়া-কায় (Silhouette Figure) ১৬৭



মন্দানৌক সন্ধান (Soft focus.

কৃত্রিম কুজাটিকার জন্ত) ১৬৫



ছায়াপট (Silhouette)

১৬৬



আয়না-পটের স্থিতচিত্র (Still photo.)

১৬৯

IV—খিড়কীর পুকুর, বধূ ঘাটে দাঁড়িয়ে—(medium long-shot mix to Scene V
পঞ্চম দৃশ্য—খিড়কীর পুকুর, (long-shot) বধূ দেখছে আশে পাশে চেয়ে কল্মীশাক আছে
কিনা—(পরিবীক্ষণ চিত্র—Panoram right & left) পুকুরের এক কোণে চারটি
কল্মীশাক দেখা গেল—(medium close-up) বধূ স্তম্ভপূর্ণে জলে নামছে সেই শাক
তুলতে ; শ্রাওলায় পিছলে তার পা হড়কে যাচ্ছে—(close-up) বধূ পুকুরে নেমে
শাক তুলতে হেঁট হ'য়ে হাত বাড়ালো—(long-shot) পা' পিছলে জলে পড়ে
গেলো—(long-shot) বধূ জলে পড়ে হাবুডুু খাচ্ছে—(Iris in—বৃত্তি বিকাশ)
বাঁচবার জন্ত বধূর শ্রাণাস্ত চেষ্টা (সন্নিধ চিত্র) বধূ ডুবে গেলো ! : বৃত্তিবিলাস—
Iris out) ।

এই যে দৃশ্যগুলি পরের পর তোলা হ'লো—একে বিভাগ করার সময় একই
ঘটনার একই দৃশ্যের বিভিন্ন চিত্রগুলিকে এক একটি ধারায় (Sequence) ক্রম
বিন্যস্ত করতে হবে। এর মধ্যে আরও দুটি বিভাগ আছে—আন্তরীণ দৃশ্য (Interior
scene) যেমন রান্নাবর এবং বহির্দৃশ্য (Exterior scene) যেমন বাগান ও খিড়কীর
পুকুর। চিত্রনাট্যের প্রত্যেক দৃশ্যে ঘটনাস্থল সম্বন্ধে এ বিভাগেরও উল্লেখ থাকা চাই।
ছায়াধর যন্ত্রের দূরত্বের পরিমাপ বা অবস্থা নির্দেশপূর্বক চিত্রনাট্য রচনা ক'রতে গেলে ভিন্ন
ভিন্ন দৃশ্য সম্পর্কে আরও যে সব মন্তব্য যে যে অবস্থায় লেখা প্রয়োজন হয় এখানে সেগুলির
বিশেষ সংজ্ঞা (Technical Terms) একত্র করে দিলাম—

বাঁকা ছবি (Angle-shot)—অর্থাৎ যে ছবি সামনে দিক থেকে না তুলে একটু টার্সা
ভাবে বাঁকা দিক থেকে বা কোণাকোণি তোলা হয়।

অস্থির চিত্র (Akeley shot)—অর্থাৎ যে ছবিতে ক্রতগতিশীল বা বেগবান কোনো বিচুর
—যেমন চলন্ত ট্রেন, মটোর গাড়ী বা যে ছুট্চে তার ছায়া-ছবিকে দর্শকের দৃষ্টির
বাইরে যেতে না দিয়ে ক্রমাগত শুধু সে ছবির পট-ভূমিকা দূরে সরে সরে যাচ্ছে
দেখানো হয়। Akeley নামে একজন ছায়াধর শিল্পী এই ধরনের ছবি তোলার এই
কৌশল প্রথম উদ্ভাবন করেছিলেন ব'লে তাঁর নামেই এর নামকরণ হ'য়েছে।
এ'র নামের 'একলী ক্যামেরা'ও প্রসিদ্ধ।

ছেদ (Cut)—একই দৃশ্যের ভিন্ন ভিন্ন ছবি নেবার সময় প্রত্যেক ছবির পর যে ছেদ পড়ে
তাকে বলে Cut ! ছবির রকম যেখানে বদলে যায় সেইখানে ছায়াপত্রী (Film)
কেটে দ্বিতীয় ছবির সুরূপ হচ্ছে যে অংশে সেইখানে লাগিয়ে দেওয়া হয়। আবার
রকমস্থলে পরিচালকরাও অনেকেই ছবি তোলা বন্ধ রাখবার নির্দেশ দেবার সময়
এই 'cut' শব্দ ব্যবহার করেন। এবং ছবি তোলবার ইঙ্গিত করেন তাঁরা
'Camera' এই শব্দ উচ্চারণ করে।

সন্নিবেশ (Insert)—চিঠি, টেলিগ্রাম, সংবাদপত্রের খবর, বিজ্ঞাপন, উইল, দলিল, ইত্যাদি
বিশেষ কোন সরঞ্জামের আলোক-চিত্র পৃথক তুলে নিয়ে পরে চলচ্চিত্রের মধ্যে
যথাস্থানে সন্নিবেশ করা।

বৃত্তিবিকাশ (Iris-in)—অর্থাৎ একটি ক্ষুদ্র বৃত্ত ক্রমশঃ চক্রাকারে প্রসারিত ও বিবর্জিত হ'য়ে প্রদর্শনীয় চিত্রখানিকে পর্দার উপর বিকশিত করে।

বৃত্তিবিলয় (Iris-out)—অর্থাৎ উক্ত চক্রাকারে প্রসারিত ও বিবর্জিত বৃত্ত ক্রমশঃ সংহত ও সঙ্কুচিত হ'য়ে এসে প্রদর্শনীয় চিত্রখানিকে দর্শকদের দৃষ্টিপথ থেকে অপসারিত করে।

বৃত্তাকার দৃশ্য (Iris-View)—চক্রাকারে বৃত্তি-বন্ধনীর মধ্যে প্রদর্শনীয় চিত্রের পূর্ণ-বিকাশ। ঠিক গোল ফ্রেমে আঁটা ছবির মত !

সংযুক্ত চিত্র (Composite shot)—অর্থাৎ একই ছায়া পত্রীর উপর কোনো ঘটনার একাধিক অংশের চিত্র তোলা, অথবা কোনো বিশেষ দৃশ্যের এক সঙ্গে তিনদিকের ছবি নেওয়া)

বিলয় (Dissolve)—একখানি ছবি পর্দার বুকে ধীরে ধীরে মিলিয়ে যাওয়ার সঙ্গে সঙ্গে তার ভিতর থেকে আর একখানি ছবি ফুটে ওঠা।

মিশ্রণ (Mix)—দু'খানি ছবির পরস্পরের মধ্যে মিশিয়ে এক হওয়া। এটি রাসায়নিক প্রক্রিয়ার ঘটে, 'বিলয়' ছায়াধর-যন্ত্রেই হয়।

অস্তবিলয় (Lap-dissolve)—অর্থাৎ পরের ছবিখানির দৃশ্য পর্দার উপর সম্পূর্ণ ফুটে ওঠবার সঙ্গে সঙ্গে প্রথম ছবিখানি ক্রমশঃ ছোট হ'য়ে তার কোলে মিলিয়ে যাওয়া।

বিকাশ (Fade-in) - চিত্র শূন্য পর্দার উপর ক্রমশঃ একখানি ছবি ফুটে ওঠা। এটা প্রায়ই ছবির ধারা (Sequence) পরিবর্তনের মুখে অথবা সময় জ্ঞাপনের প্রয়োজনে ব্যবহার হয়। বিকাশের গতি তিন রকম—সহজ বিকাশ, দ্রুত বিকাশ, মন্থর বিকাশ।

বিলোপ (Fade out)—ঠিক বিকাশের বিপরীত। অর্থাৎ ক্রমশঃ ছবিখানি পর্দার উপর থেকে সরে গিয়ে পর্দা চিত্রশূন্য হয়ে যায়। এরও তিন রকম গতি—সহজ, দ্রুত ও মন্থর।

আলোক-সন্ধান বা চিত্র-লক্ষ্য (Focus)—একটা কিছু দর্শনীয় পদার্থ লক্ষ্য ক'রে সমস্ত আলো তারই উপর একত্রে নিক্ষেপ করা এবং ছায়াধর যন্ত্রের আলো ছায়ার অল্পকূল চিত্র সন্ধানকেও 'ফোকাস' করা বলে।

চমক চিত্র (Flash shot)—দীর্ঘ চলচ্চিত্রের মধ্যে এক আধবার এক টুকরো ছায়া-পত্রী কয়েকটা মাত্র ছবি নিয়ে হঠাৎ পর্দার উপর চমক দিয়ে যায়, নায়ক নায়িকার মনে কোনো অতীত স্মৃতি বা দুঃখের স্মৃতিটুকু অকস্মাৎ জাগাতে! আলোক সম্প্রসারণের ব্যাপারেও এই 'ফ্ল্যাশ' ব্যবহার হয়; এখানে এর অর্থ হ'চ্ছে অন্ধকারের মধ্যে কোন কিছুকে হঠাৎ আলো ফেলে দীপ্ত ক'রে তোলা।

আয়নাচিত্র (Reflection or Glass-shot)—অর্থাৎ যেখানে দৃশ্যপটের (Set) অর্ধেকটা তৈরি ক'রে নিয়ে বাকীটা আয়নার সাহায্যে সম্পূর্ণ করে তুলে ছবি নেওয়া হয়। অথবা ছবির সঙ্গে অভিনেতাদের মুকুরে প্রতিফলিত প্রতিবিম্বও তোলা হয়।

অল্পকূল স্থান (Location)—চিত্রের বহির্দৃশ্য তোলাবার উপযোগী যে অল্পকূল স্থান নির্বাচন করে নেওয়া হয় তাকে বলে—'লোকেশান'।



ଅନ୍ଧାଂଶବ୍ୟାପକ ଚିତ୍ର (Mid shot.) ୧୭୧



ମଧ୍ୟମ ଅନ୍ଧାଂଶବ୍ୟାପକ ଚିତ୍ର (Medium mid-shot) ୧୭୨



ଆସନା ଚିତ୍ର
(Glass shot.)

୧୭୦



ପରିବ୍ରାଜନ ଚିତ୍ର
(Panoram)

୧୭୮

গ্রন্থচিত্র (Mask-shot) — অর্থাৎ বিশেষ কোনো একটা আকারের ছিদ্রপথের মধ্য হ’তে ছবিখানি দেখতে পাওয়া। যেমন ধরুন দরজার চাবীকলের ফুটো দিয়ে, দূরবীক্ষণ যন্ত্রের যুগ্মনলের ভিতর দিয়ে, ঘরের নর্দমার ফাঁক দিয়ে, জানালার ভাঙা শার্শীর ভিতর দিয়ে, দেওয়ালের ফুলফুলির ফুটো দিয়ে ইত্যাদি। ক্যামেরার মুখে প্রয়োজনীয় ছিদ্রের আকারে একটি মুখোশ কেটে লাগিয়ে দিয়ে এই রকম ছবি তোলা হয় বলে এর নাম—‘মাস্ক শট’।

পরিবীক্ষণ-চিত্র (Panoram) - অর্থাৎ যখন কোনো স্থিতমূলের উপর কেবলমাত্র ছায়াধর যন্ত্রটিই উপর নীচে বা ডাইনে বাঁয়ে ঘুরে ঘুরে কোনো ছবি তোলে—যেমন ধরুন যদি একটি মেয়ের ছুটি আলতাপরা পা থেকে ক্রমে ক্রমে তার মাথার খোঁপাটি পর্যন্ত ছবিতে দেখাবার দরকার হয় - তাহলে স্থিতমূলের (Fixed base) উপর মাত্র ছায়াধর যন্ত্রটি নড়বে ধীরে ধীরে নীচ থেকে উপরের দিকে! একে বলে ‘উর্দ্ধ-পরিবীক্ষণ’ (Panoram up!) এইরকম নিম্ন-পরিবীক্ষণ (Panoram down) এবং বামে ও দক্ষিণে পার্শ্ব পরিবীক্ষণ (Panoram Right or Panoram Left) চিত্র তোলা হয়। এর আবার ত্রিবিধ গতির পার্থক্য আছে—ক্রত, মধ্যম ও মধুর। ছায়াধর যন্ত্রকে ডেকে চিত্র নাট্যের প্রয়োজনমত পরিচালক হাঁকেন—“Quick Panoram down!”—ক্রত নিম্ন পরিবীক্ষণ! ইত্যাদি।

দোলন চিত্র (Rocking shot) — আগে ছায়াধর যন্ত্রটিকে ছুলিয়ে এই দোলনচিত্র নেওয়া হ’তো, আজকাল আর তা হয়না; এখন ছায়াধর যন্ত্রকে স্থির রেখে সমস্ত দৃশ্যপটটি ছুলিয়ে এই দোলনচিত্র তোলা হয়। সমুদ্রের ঢেউয়ে ঝড়ের দোলা লাগা জাহাজের কামরার ভিতরের ছবি ইত্যাদি নেবার সময় এই দোলন-চিত্র নিতে হয়—এতে ঝড় তুফানের রূপটা চিত্রে স্পষ্ট হ’য়ে ওঠে!

চিত্র-ধারা বা ক্রমপর্দায় (Sequence) — একই স্থানে একই সময়ে সংঘটিত একই দৃশ্যভিনয়ের যে সকল ভিন্ন ভিন্ন চিত্র নেওয়া হয়—সেগুলিকে এক একটি পৃথক ধারা হিসাবে গণ্য করা হয়।

দৃশ্যভিনয় (Scene) — চলচ্চিত্রে ‘সীন’ ব’লতে দৃশ্যপট বোঝায় না, ‘দৃশ্যভিনয়’ বোঝায়। কিন্তু অনেকেই ভুল করে দৃশ্যপটকে (Set) ‘সীন’ বলে উল্লেখ করেন। চলচ্চিত্রে গল্পের যে যে অংশ ছায়াধর যন্ত্রের সম্মুখে অভিনীত হয় তাকেই বলে ‘সীন’ অর্থাৎ দৃশ্যভিনয়। এবং ‘দৃশ্যপট’কে বলে ‘সেট’।

চিত্রনাট্য (Scenario) — চলচ্চিত্রের গল্পটি ছায়াধর যন্ত্রের সম্মুখে যে ভাবে অভিনীত হবে তারই একটি সম্পূর্ণ বিবরণীকে বলে চিত্রনাট্য।

সংক্ষিপ্তসার (Synopsis) — গল্পের চুম্বুককে বলে সিনপ্সিস।

গল্পসংগঠন (Treatment) — গল্পের চুম্বুক থেকে গল্পটির চিত্রনাট্য হিসাবে চিত্তাকর্ষক হবার যতদূর সম্ভাবনা আছে সেদিকে লক্ষ্য রেখে তার একটি রস-বিশ্লেষণমূলক আদ্রা গড়ে তোলা।

ব্যাখ্যানগ্রাহ (Shooting Script or Scenario-Plan)—চিত্রনাট্য থেকে পরিচালক তাঁর কাজের সুবিধার জন্ত যে খসড়ায় দৃশ্যপট ও দৃশ্যভিনয়ের শ্রেণীবিভাগ, ধারা নিরূপণ, বর্ণনা, সংখ্যা, ও সময় নির্দেশ, পট-নির্ঘণ্ট, আলোক বিধি ও ছায়াধর যন্ত্র ব্যবহার সম্বন্ধে সব কিছু সংক্ষেপে লিপিবদ্ধ করে নেন।

চিত্রগ্রাহ (Taking or Shooting) ক্যামেরায় চলচ্চিত্র গ্রহণ করাকে বলে।

চিত্রাংশ গ্রহণ (Shot)—দৃশ্যভিনয়ের অংশ বিশেষের ঝিল ঝিল থও চিত্র গ্রহণ।

অনুধাবন চিত্র (Truck Shot)—চলমান বা গতিশীল কোনো ব্যাপারের অনুধাবন করতে ছায়াধর-যন্ত্র যে সচল ছবি তোলে। এরও গতি তিন রকম—ক্রম, মধ্যম, মহুর্! ধরণও একাধিক, যেমন সম্মুখ বা পশ্চাৎ অনুধাবন—Forward or backward Trucking.

চিত্রাক্রম পট (Superimpose)—অর্থাৎ একখানি ছবির উপর আর একখানি ছবি নেওয়া। যেমন—চিত্রের উপরই চিত্র পরিচয় ছাপা (double exposure)

চিত্র পরিচয় (Titles)—ছবির পরিচয় ও ব্যাখ্যা। এই ব্যাখ্যা দু'রকম (Grand Title) শ্রেষ্ঠ পরিচয় ও ক্ষুদ্র পরিচয় (Sub-Title) 'শ্রেষ্ঠ পরিচয়' হচ্ছে ছবির ভাবোদ্দীপক রসের সংজ্ঞা, 'ক্ষুদ্র পরিচয়' হচ্ছে—কথোপকথন, বিষয় বর্ণনা, সময়-নির্দেশ এই তিন রকম।

প্রান্তবিলোপী চিত্র (Vignette Shot)—একই ছবির কতক অংশ অস্পষ্ট!—ছায়াধর-যন্ত্রের ব্যবহার-কৌশলে আলো-ছায়ার তারতম্য সৃষ্টি করে এই চিত্র পট নেওয়া হয়।

প্রান্তবিলয়ন (Vignetting)—দৃশ্যপট বা চিত্রাভিনেতাদের ছবির খানিকটা বাদ দিয়ে খানিকটা রাখা। যেমন ধরুন একটি মেয়ে ঝোপের মধ্যে একটা গাছে ঠেস দিয়ে দাঁড়িয়ে আছে। ছবিতে ঝোপ উড়িয়ে দিয়ে, গাছের মাথাটাও খানিকটা বাদ দিয়ে শুধু একটু গুঁড়ি রেখে দেখানো হ'ল গুঁড়িতে হেলান দিয়ে মেয়েটি দাঁড়িয়ে।

পেলব চিত্র রেখ (Soft Focus)—যে চিত্র ছায়াধর যন্ত্রের রকমারি ঝুলির (Focus disc or Gauze Cover) ভিতর দিয়ে তোলা হয়—একটা মৃদুল পেলব রহস্যময় কাপ্সা ধরণের ছবি নেবার জন্ত।

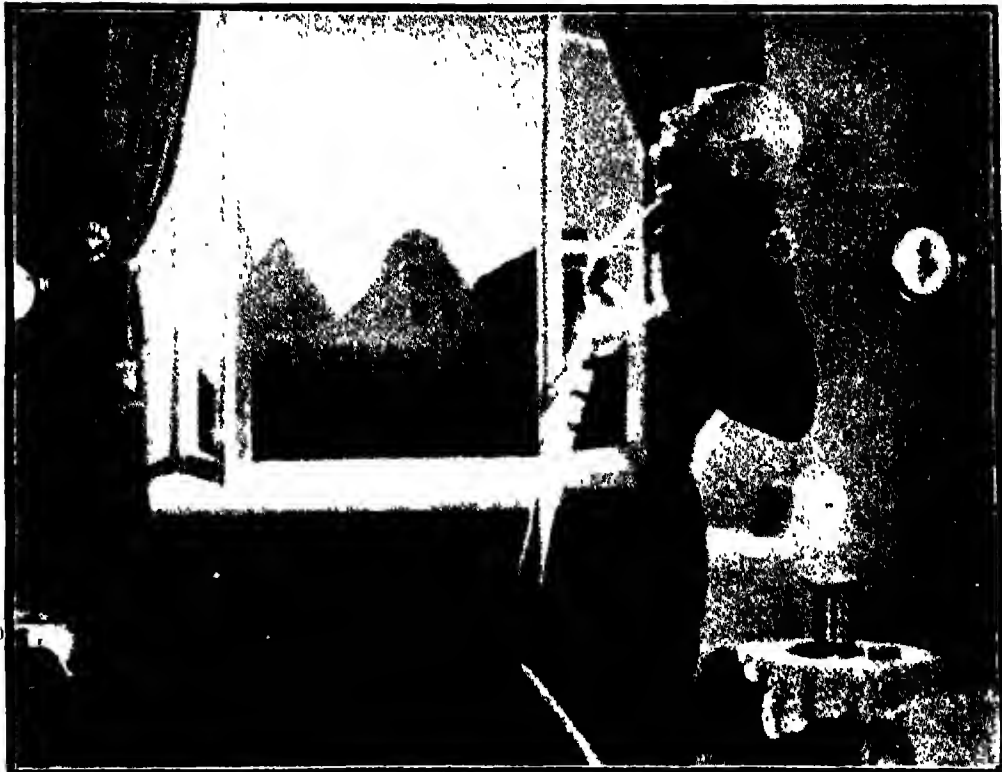
মহুর্ চিত্র (Slow Shot)—এ ছবি নেওয়া হয় ছায়াধর-যন্ত্রের হাতল প্রচণ্ড বেগে ঘুরিয়ে, অর্থাৎ যেখানে মিনিটে ২৪খানি ছবি নেবার কথা সেখানে হয়ত মিনিটে ১৪৪খানি ছবি নেওয়া হ'লো কিন্তু পর্দায় ফেলে দেখাবার সময় প্রদর্শক-যন্ত্রে মিনিটে ২৪খানির বেশী ছবি না দেখালেই ছবির দৃশ্যভিনয়ের গতি মহুর্ হ'য়ে যাবে।

স্থির চিত্র (Still Photograph)—চলচ্চিত্রের কোনো দৃশ্যের সাধারণ আলোক-চিত্র।

প্রতীক (Symbol)—চিত্রনাট্যের নায়ক নায়িকার মনের অবস্থা বা তাদের আসন্ন ভবিষ্যৎ বা বিপদের সূচনার ইঙ্গিত দেবার জন্ত প্রকৃতি বা পশু পক্ষীর দৃষ্টান্ত দিয়ে জীবনের প্রতিকূল বা অনুকূল অবস্থার আভাস দেওয়া।



মধ্যম সীমিত চিত্র (Medium close up) ১৭৩



গ্রন্থ চিত্র (mask Shot) (জানালার ফাঁক দিয়ে বহির্দৃশ্য তোলা হয়েছে ।) ১৭৫



ଅନ୍ତରାବନ ଚିତ୍ର (Truck Shot) ୧୦୫

ছায়া-ছবি (Silhouette)—অর্থাৎ মূহ আলোকোজ্জ্বল দৃশ্যে নরনারী বা পশু-পক্ষীর কেবলমাত্র ছায়া-মূর্তিটি দেখান।

চিত্রনাট্যের রচয়িতাকে এই সাস্কেতিক নির্দেশগুলির প্রত্যেকটি কথা মনে রেখে ছবিতে কোথায় কোন্টি কি ভাবে প্রয়োগ করলে ছবিখানি অধিকতর সুন্দর ও মনোজ্ঞ হবে তা সবিশেষ বিবেচনা ক’রে তবে ব্যবহার করতে হয়। পূর্বেই বলেছি ছবিতে ‘চিত্র পরিচয়’ যত কম ব্যবহার করা হয় ততই ভালো। যেখানে ব্যাপারটা ছবিতেই বোঝানো চলবে—সেখানে ‘কথা দিয়ে’ কখনই তা বোঝাবার চেষ্টা করা উচিত নয়। যেখানে ‘কথা’ ব্যবহার করতেই হবে সেখানে ‘চিত্রপরিচয়’ যত ছোট হয় ততই ভালো। ছোট হলও কিন্তু, লক্ষ্য রাখতে হবে যে তার রচনাভঙ্গী সাহিত্য রসের ও ভাব-ব্যঞ্জনার দিক দিয়ে যেন একটুও নিকৃষ্ট না হয়! ধরুন, গল্পে আছে কোনো নায়ক মনের দুঃখে সংসার ত্যাগ করে কাশীবাস করতে গেলেন,—এখানে চিত্র-পরিচয়ে যদি শুধু দেওয়া হয়—তখন তিনি কাশী গেলেন—তারপর ছবিতে যদি কাশীর ‘পরিবীক্ষণপট’ দেওয়া হয় তাহ’লে জিনিসটা অতি তুচ্ছ হ’য়ে যায়! কিন্তু সেখানে চিত্র-পরিচয়ে যদি দেওয়া হয়—“তখন তিনি কাশী গেলেন—ভারতের প্রাচীনতম পুণ্যতীর্থ বারাণসী—কত দেবর্ষি, রাজর্ষি, সাধুসজ্জনের সাধনভূমি, পতিতপাবনী গঙ্গার পুততরঙ্গ-বিশোত শ্রীভগবান বিশ্বনাথের অনন্ত শান্তি-নিকেতন বারাণসী—তাপিত প্রাণ ষাঁর কোলে আশ্রয় পেয়ে জুড়িয়ে যায়—এ.ং এই পরিচয়ের সঙ্গে সঙ্গে যদি কাশীর ‘পরিবীক্ষণ পট’ দেখানো হয় ছবিখানির মর্যাদা অনেক বেড়ে যাবে। কারণ, বারাণসীর উপরোক্ত মহিমা তখন দর্শকের মন আচ্ছন্ন করে তার দৃষ্টিকে ভক্তি রসাপ্লুত করে তুলবে। এমনি করে সবদিক ভেবে বিবেচনা ক’রে তবে চিত্র-পরিচয় লিখতে হয়। ‘স্বল্প চিত্রপরিচয়’ পড়ে যাতে ছবির ঘটনার দিকে দর্শকের আগ্রহ আরও বেড়ে ওঠে সেদিকেও লক্ষ্য রাখা উচিত।

মুখর ‘চিত্রনাট্যে’ ‘চিত্রপরিচয়’ ব্যবহার করবার কোনো প্রয়োজনই থাকে না। কারণ এখানে ঘটনার সঙ্গে কথার সংযোগ আছে। মুখর চিত্রনাট্যে ‘কথা’ যেটুকু থাকবে তা’ ওজন ক’রে দিতে হবে। চিত্রের ঘটনার যুগোপযোগী ভাষা ও শব্দ ব্যবহার করা চাই। বৌদ্ধযুগের বা কালিদাসের আমলের অথবা পৌরাণিক কোনো ঘটনা নিয়ে যদি চিত্রনাট্য রচনা ক’রতে হয়, তবে সতর্ক থাকতে হবে যাতে চিত্রনাট্যের মধ্যে কোনো আধুনিক যুগের ভাষা শব্দ বা কথা না এসে পড়ে। প্রাচীনকালের লোকের মুখে একালের মত কথা দিলে ছবির পারিপার্শ্বিকের মধ্যে তা অত্যন্ত বেসরূপে ঠেকবে। এস্থলে ক্লাসিক্যাল ভাষা ব্যবহার করাই সঙ্গত তবে সে ভাষা যেন অত্যন্ত আড়ষ্ট ও নেহাৎ কেতাবী না হয়ে যায়। যতটা সম্ভব সহজ ও স্বাভাবিক রাখতে হবে। সঙ্গীত রচনাও এইদিকে লক্ষ্য রেখে করা উচিত এবং প্রাচীন হিন্দুযুগের নরনারীর কণ্ঠে যাতে গজল ঠুংরী, টপ্পা, খেয়াল না শোনা যায় এমনভাবে সে গানে সুর সন্নিবেশও করা চাই।

চলচ্চিত্রে ইতর প্রাণীর অভিনয়

অধিকাংশ ছবিতেই আমরা কোনোও না কোনো রকম জীবজন্তুর সাক্ষাৎ পাই। এ পর্য্যন্ত চলচ্চিত্রে যত রকমের পশু পক্ষী ও সরীসৃপ দেখানো হ'য়েছে সেগুলিকে সব একত্রে জড়ো করলে একটা বৃহৎ পশুশালা হ'তে পারে। ছবিতে যে সব জীবজন্তুর সাহায্য নেওয়া হয়, তাদের প্রত্যেককেই চলচ্চিত্রে অভিনয়ের জন্য বিশেষ ভাবে শিক্ষিত ক'রে তোলা হয়। সার্কাসে অভিনয়ের জন্য পশুপক্ষীকে শিক্ষা দেওয়া অপেক্ষা চলচ্চিত্রে অভিনয়ের জন্য ঐ-সব ইতর প্রাণীকে শিক্ষিত ক'রে তোলা অত্যন্ত কঠিন; তাই, প্রয়োগশালায় অভিনয়ের উপযোগী শিক্ষিত জীবজন্তুর পারিশ্রমিক প্রায় 'ষ্টার'-অভিনেতাদেরই সঙ্গে সমান।

হাতী, ঘোড়া, কুকুর, বিড়াল প্রভৃতি জানোয়ারদের সার্কাসে অভিনয় করতে শিক্ষা দেওয়া বতটা কঠিন—তার চেয়ে ঢের বেশী কঠিন তাদের চলচ্চিত্রে অভিনয় ক'রতে শিক্ষা দেওয়া, তার কারণ—সার্কাসের ঘোড়া বা হাতীকে কয়েকটা নির্দিষ্ট ভঙ্গী শিখিয়ে নিয়ে প্রত্যহ দু'বার ক'রে সেই একই খেলা দেখাতে বাধ্য করা হয়; কাজেই তারা সে খেলায় শীঘ্রই অভ্যস্ত হ'য়ে পড়ে। সুতরাং তাদের নিয়ে খুব বেশী মুশ্কিলে পড়তে হয়না। কিন্তু, বিভিন্ন চলচ্চিত্রের জন্য বিশেষ বিশেষ জীবজন্তুকে ভিন্ন ভিন্ন রকমের অভিনয় শিক্ষা দিতে হয়; কাজেই, শিক্ষকদের প্রতিবারই নূতন ক'রে পরিশ্রম না করলে চলে না। এই জন্য, একেবারে বাছা-বাছা সব চেয়ে সেরা জানোয়ার না হ'লে চলচ্চিত্রের অভিনয়ে নেওয়া চলেনা।

পশু পক্ষীদের যাঁরা খেলা দেখাতে বা অভিনয় ক'রতে শিক্ষা দেন, তাঁদের সকলের পদ্ধতি সমান নয়। প্রত্যেকের নিজ নিজ বিশেষত্ব আছে। মারের চোটে শেখানো সেকালের পাঠশালাতেও ছিল, পশুশালাতেও ছিল; কিন্তু, আজকাল বেত বা চাবুকের রেওয়াজ উভয় শিক্ষালয়েই অপ্রচলিত হ'য়ে পড়েছে, কারণ দেখা গেছে—ভয় দেখিয়ে—মেরে—শেখানোর চেয়ে, মিষ্টি কথায়—আদর ক'রে—অথচ দৃঢ়তা ও ধৈর্যের সঙ্গে শিক্ষা দিলে ফল ঢের ভাল পাওয়া যায়। অবোধ জানোয়াররা স্বকুমার শিশুর চেয়েও অবোধ; পাঁচবার দেখিয়ে দেওয়া সত্ত্বেও তারা যদি শিক্ষকের ইচ্ছার অগুরুপ অভিনয় ক'রতে না পারে, তাহ'লে তাদের নির্দম প্রহার করাটা শুধু নিষ্ঠুরতা নয়—শিক্ষকের একান্ত নির্বুদ্ধিতাও বটে! মার খেলে জানোয়ারদের মাথা খোলে না, বরং উল্টে তারা ভড়কে যায় এবং আজ বা শেধে কাল তা' ভুলতে বিলম্ব হয়না। তবে, যেখানে কোনো কোনো বিশেষ পশু দুষ্টামী ক'রে কিম্বা কুড়েমীর জন্তে শিক্ষকের নির্দেশ না মেনে তাঁর অবাধ্য হয়, সেস্থলে শিক্ষকের একটু কড়া হওয়া দরকার। কুকুরের বেলা কিন্তু তা' হবার প্রয়োজন নেই। একটু ধমক দিলেই, পিঠে একটা আস্তে চাপড় দিলেই যথেষ্ট! ভালো কুকুর হ'লে—শিক্ষকের



কালচিত্র— (Art film এই ছবির পটভূমিকা অগাগোভাউ
শিল্পের কল্পনা সজ্জা : আত্মবিক্রম)

১৭৭



প্রতীক (Symbol) রূপে দেশে বসন্ত কালে গুব পেশা শ্রেত শ্রমিক
দেখা যায়, তাই, বসন্তের আবির্ভাব বোঝানোর জন্য এখানে
শ্রেতশ্রমিক প্রতীক রূপে ব্যবহৃত হয়েছে ।

১৭৮



রাগ-টিন্‌টিন্‌ ও তার প্রু লী ডান্‌কান্‌ ১৭৯



বেঙ্ক্‌ ও বেডী—
৬'টি শিক্ষিত সুন্দর
অথ ও অথী ।

সুপ্রসিদ্ধা অভিনেত্রী
'নুপেভালে' ও তাঁর
শিক্ষিত বানর । ১৮১



চেয়ে সেই ই নিজে বেশী লজ্জিত ও বিরক্ত হ'য়ে ওঠে—যদি শিক্ষকের নির্দেশ না বুঝতে পারে! সেহলে একটু ধৈর্য্য ও অধ্যবসায় থাকলে এবং মাথা ঠাণ্ডা রেখে জানানোর উপরই তার ভুল সংশোধনের ভার ছেড়ে দিলে সহজে সফল পাওয়া যায়। একটু চাপড়ে আদর করে উৎসাহ দিলেই সে ঠিক শিখতে পারে, এবং শিক্ষক যদি তার কৃতকার্যের পুরস্কার স্বরূপ তাকে কিছু বখশীশ দেন—যেমন একখানা বিস্কুট কিংবা একটি চকোলেট, তাহ'লে সে আর সে খেলা ভোলে না।

বাঘ-সিংহ সম্বন্ধেও ঠিক এই ব্যবস্থাই খাটে; কিন্তু যদি এরা কখনো শিক্ষকের শুধু অবাধ্য হওয়া নয়, তাঁকে দাঁত খিঁচিয়ে আক্রমণ ক'রতে তেড়ে আসে—তাহ'লে তাদের তৎক্ষণাৎ মারিয়া দেওয়া দরকার। এদের অবাধ্যতা রূঢ়ভাবে দমন ক'রতে না পারলে, শিক্ষকের প্রায়ই অমর্যাদা হবার সম্ভাবনা থাকে। তবে এ-কথা ঠিক যে এরা সবসময়ে দুষ্টামী ক'রেই অবাধ্য হয় যে তা' নয়, অনেক সময় শরীর ভালো না থাকলে এদের মেজাজ খারাপ থাকে, কাজেই কিছু ভাল লাগে না। অভিজ্ঞ শিক্ষকের পক্ষে তাদের অবস্থা বুঝতে বিলম্ব হয় না। তিনি তৎক্ষণাৎ শিক্ষা বন্ধ রেখে তাদের চিকিৎসার ব্যবস্থা করেন। এই চিকিৎসার ব্যবস্থা করার ফলে অনেক সময়ে আশ্চর্যজনক সফল পাওয়া যায়। বাঘ ও সিংহকে কোনো বস্ত্রাদায়ক বাধি হ'তে আরোগ্য ক'রতে পারলে তারা এত বেশী কৃতজ্ঞ হ'য়ে পড়ে যে, শিক্ষকের বিরুদ্ধে আর কখনো বিদ্রোহী হ'য়ে ওঠে না।

চলচ্চিত্রাভিনয়গীরা নিশ্চয় 'রীণ্-টিন্-টিন্' কে বিশ্বস্ত হননি। এই কুকুরটির অদ্ভুত অভিনয় ভোলবার নয়। কিছুদিন হ'ল রীণ্-টিন্ মারা গেছে। রীণ্-টিনের শিক্ষক ত্রীমুক্ত লী ডানকান বলেন—রীণ্-টিন্কে তিনি কুকুরের মতো শিক্ষা দেননি, ছোট ছেলের মতোই পড়িয়েছিলেন। খুব ছোটবেলা থেকেই তিনি তাকে তাঁর ভাষা বুঝতে শিখিয়েছিলেন। কোন্ কথার কি মানে, কী বললে কী ক'রতে হবে—রীণ্-টিন্ ক্রমে মানুষের মতই বুঝতে শিখেছিল। রীণ্-টিন্কে কখনো চোখ রাঙিয়ে, ধমকে কিছু বলতে হ'ত না। চাবুক দেখিয়ে কিছু করাতে হ'ত না। সহজভাবে বন্ধুর মতো কথা ক'য়ে তাকে যা ক'রতে বলা হ'তো সে তাই ক'রতো। চলচ্চিত্রের দৃশ্যপটে ক্যামেরার চোখের আড়ালে দাঁড়িয়ে লী-ডানকান তাকে যেমনটি ক'রতে বলতেন রীণ্-টিন্ সুবোধ বাঁলকের মত তৎক্ষণাৎ তাই ক'রতো। একবারের বেশী দু'বার কোনো ছবিতে রীণ্-টিন্কে নিয়ে মহলা দেবার প্রয়োজন হয়নি। ডানকান্ যেই বলতেন—“রীন্টী! তুমি যা ক'রেছো সে জ্ঞাত তুমি দুঃখিত ও অনুতপ্ত হও! এই সুন্দরীর পায়ে লুটিয়ে পড়ে তুমি ক্ষমা চাও। উনি তোমায় ক্ষমা করেছেন। তুমি খুশী হ'য়ে লাফিয়ে উঠে দাঁড়াও! সুন্দরীকে চুমু দাও—” চলচ্চিত্রের অনেক অভিনেতার চেয়েও নিপুণভাবে রীণ্-টিন্ এই প্রত্যেকটি আদেশ পালন ক'রতো। অনেক সুদক্ষ পরিচালক মানুষকে দিয়ে যা করাতে পারতেন না—ডানকান্ সাহেব অবলীলা-ক্রমে রীন্-টিন্কে দিয়ে তার চেয়েও কঠিন অভিনয় করাতে পারতেন।

আর একটি কুকুরও চলচ্চিত্র দর্শকদের বহুবার বিস্মিত ক'রেছে—তার নাম ফ্যাশ্'। মেট্রোগোল্ডউইন মায়ান্স কোম্পানীর একাধিক চিত্রে এর অভিনয় সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ

করেছে। নেহাৎ বাচ্চা বয়সেই ফ্ল্যাশ ১২০ টাকায় বিক্রী হ'য়ে গেছিলো; কিন্তু কিছুদিন পরেই যে ফ্ল্যাশকে কিনেছিল সে ফিরিয়ে দিয়ে গেলো—কুকুরটা কোনো কাজের নয়, নেহাৎ মোটা বুদ্ধি ব'লে! আজ সেই ফ্ল্যাশের বাজার দর উঠেছে তিন লক্ষ পঁচাত্তর হাজার টাকা! ফ্ল্যাশ যদি আরও কিছুদিন বাঁচে, তাহ'লে শুধু চলচ্চিত্রে অভিনয় ক'রেই সে এর চতুর্গুণ টাকা উপার্জন করতে পারবে। রীন্টিনের মতই ফ্ল্যাশ তার মনিবের সব কথা বোঝে, সব জিনিষের নাম জানে, সব বন্ধুদের নাম জানে; ডান ও বাম সন্ধকে তার এত বেশী জ্ঞান যে, তাকে যদি বলা হয় ডানপাটি জুতোটা নিয়ে এসো, বা হাতের দস্তানাটা নিয়ে এসো—সে ঠিক চিনে তাই আনে—কখনো ভুল করেনা।

'প্যাল' ব'লে আর একটি খুব চতুর কুকুর চলচ্চিত্রে অভিনয় কর'তো। এখন সে অবসর গ্রহণ ক'রেছে, কারণ তার উপযুক্ত ছেলে 'পীট' আজকাল চলচ্চিত্রে নেমে সকল দিক দিয়ে তার বাপের নাম বজায় রাখছে। 'প্যাল' ছিল হাস্তরসের অভিনেতা। সে ঠিক মাগুষের মতোই হাসতে পারতো, কাঁদতে পারতো, ঠাট্টা তামাসায় মুখ ভাঙ'চাতে পারতো; শিক্ষিত কুকুরের মত সব রকম খেলা ও অভিনয়েই সে স্পট ছিল। তার ছেলে 'পীট' বাপের মতই হাস্তরসের অভিনয়ে অপ্রতিদ্বন্দ্বী হ'য়ে উঠেছে। 'পীটের' একচোখে চশমার মতো একটি গোল কালো দাগ কাটা আছে, তাই ওর নাম হয়েছে 'একচোখে পীট!' 'মেট্রো'র "আমাদের দলে"র (Our Gang) সঙ্গে পীটের খুব ঘনিষ্ঠতা।

'খাণ্ডার' আর 'ফগ্' নামে আর একজোড়া কুকুরকে চিত্র-প্রিয়রা অনেকেই ভালো ভালো ছবিতে অভিনয় ক'রতে দেখেছেন। এদের মজা হ'চ্ছে যে, এরা দু'জনে একসঙ্গে না নামলে অভিনয় ক'রতে চায় না। 'বোনাপার্ট' বলে একটি পুলিশের শিক্ষিত চোর-ধরা কুকুরকেও ছবিতে দেখা গেছে। সে আবার 'স্টার' বাহন। 'স্টার' হ'চ্ছে একটি শিক্ষিত ও অভিনয় দক্ষ কাঠবিড়ালী। বোনাপার্টের ক্ষুদে বন্ধু!

'মিনী' ব'লে একটি সুশিক্ষিত প্রকাণ্ড হাতী চলচ্চিত্রে প্রায়ই চমৎকার হাস্তরসের অভিনয় করে। ইতর প্রাণীদের মধ্যে 'মিনী'র মত সুচতুর জানোয়ার খুব কম দেখা যায়। হাসির ছবিতে 'মিনী' একেবারে অতুলনীয়। তার গায়ে প্রচণ্ড শক্তি বটে, কিন্তু, একটি ভেড়ার চেয়েও সে ঠাণ্ডা! 'মিনী'র কাছে 'বগুঁধব কুটুমকম্'! চেনা-অচেনা সবার সঙ্গেই সে সমানই বন্ধুভাবে ব্যবহার করে। 'ফগ্' কোম্পানীর তোলা একখানি হাসির ছবিতে একটি শিশুর আদেশে সে পরিচালিত হ'য়েছে। তার এমন ভীতবুদ্ধি যে, সেই শিশু যখন তাকে আদেশ ক'রলে যে "মিনী, তুমি এই ভীড় সরিয়ে দাও, সার্কাস ভেঙে দাও"—মিনী মন্ত হস্তীর মত তেড়ে গিয়ে সেই লোকারণ্যকে বিপর্যস্ত ক'রে তুললে এবং ডাইনে বাঁয়ে সব কিছু ধ্বংস ক'রতে ক'রতে এগিয়ে গিয়ে সার্কাসওয়ালাদের তাঁবুর আধখানা ভেঙে উড়িয়ে দিলে। তার সে অভিনয় এত স্বাভাবিক হয়েছিল যে দলের অনেকেই ভয় পেয়ে গেছিলো—বুঝি হাতীটা সত্যিই ক্ষেপে গেছে! কিন্তু, 'মিনী' জানতো যে সে অভিনয় ক'রছে, তাই দলের একটি প্রাণীকেও সে আহত করেনি। খুব সাবধানী সে!

মেট্রো গোল্ডউইন মায়াবীর প্রত্যেক ছবিতে সর্বপ্রথম যে সিংহটি মুখ বাড়িয়ে গর্জন



“জিগ্‌স” —
‘কায়ার’
‘ব্রিগেড’
চিত্রে এই
সুচতুর
কুকুরটির
অ-নয়
পালবাব
নয়।

“মল-পা-
ক” —
চলচ্চিত্রের
অভিনয়ে
দক্ষ কুকুর।
‘ফা-ডু-অফ’
‘জাঙ্গল’ চিত্রে
এ অভিনয়
অ-ফলনীয়।



“রেজার” চলচ্চিত্রের একটি
শিক্ষিত কুকুর ১৮৩



সুশিক্ষিত “মিনো” ১৮৯



“থাণ্ডাব” ও “হোয়াইট ক্যান” -- এই দুই দম্পতি “নটলে”
 অভিনয়ে বাজি হয় না। “বোনাপার্ট” শিক্ষিত কুকুর পুলিশ।
 “মুখে করে বলে” নিয়ে যাচ্ছে, “তান বন্ধ শিক্ষিত কান বিড়াল”
 “নটা”কে। “পল ও পীট” দই “বাপবেটা”
 মধো মনির “আদী প্যাসিন”। ১৮৫



পুশিফুট—শিক্ষিত বিড়াল। ১৮৪ ফ্রেডী—(শিক্ষিত শীল মাছ) ১৮০

সুঅভিনেতা “ফ্ল্যাশ”

ক'রে দর্শকদের অভিধান জানায়—তার নাম “লীয়ো”। ‘লীয়ো’ হ’চ্ছে দক্ষিণ আফ্রিকার নিউবীর অধিবাসী। মেট্রোর কর্তৃপক্ষরা একে নির্বাচন ক’রে নেবার আগে প্রায় ২০০ সিংহকে পরীক্ষা ক’রে দেখেছিলেন ; কিন্তু ‘লীয়ো’ ছাড়া আর কেউ তাদের মধ্যে চলচ্চিত্রের উপযোগী ব’লে বিবেচিত হয়নি। চেহারায়, কর্তৃত্বের, অভিনয়চাতুর্যে- লীয়ো’ অদ্বিতীয়।

চলচ্চিত্রে পরিচিত চিতাবাঘ ‘নোয়া’র ভীষণ মুখখানি অত্যন্ত ভয়াবহ বলে মনে হ’লেও আসলে কিন্তু সে নেহাৎ নিরীহ! নোয়ার খুব তীক্ষ্ণ বুদ্ধি এবং অভিনেতা হিসাবে সে খুব শাস্ত ও বাধ্য! শিক্ষকের নির্দেশ সে কখনো অমান্য করেনা। কাজেই, ছবিতে তাকে নিরুদ্বেগে নেওয়া চলে, কারণ তার উপর বিশ্বাস স্থাপন ক’রতে পারা যায়।

চলচ্চিত্রে অভিনয়ের জ্ঞান ইতরপ্রাণী নির্বাচন করবার সময় কর্তৃপক্ষের প্রধান লক্ষ্য হওয়া উচিত এই বিশ্বাস স্থাপন ক’রতে পারা যায় কিনা দেখা! যে জানোয়ার বেশ ঠাণ্ডা ও কথার বাধ্য এবং শিক্ষকের নির্দেশ অবিলম্বে বুঝতে পারে, নতুন পারিপার্শ্বিক অবস্থার মধ্যে এলে বা অপরিচিত মানুষ দেখলে বা শব্দ শুনলে ভয় পায়না বা ভড়কে বায়না - এমন ভাবে শিক্ষিত প্রাণীর উপরই বিশ্বাস স্থাপন করতে পারা যায়। নচেৎ, যে জানোয়ারের অস্থির মেজাজ, খামখেয়ালী স্বভাব, যখন খোশ-মেজাজে থাকে তখন ভালো অভিনয় করে, যখন চটে তখন ক্ষেপে উঠে কামড়াতে যায়, তাকে নিয়ে চলচ্চিত্রে খেলানো বিপজ্জনক! কারণ, জানোয়ারটি যদি হঠাৎ বেকে দাঁড়ান, তাহ’লে একটি দৃশ্য পরিচালনা করতে গিয়েই পরিচালকের মাথার কালো চুল ভয়ে ভাবনায় একঘণ্টার মধ্যেই সব পেকে সাদা হ’য়ে উঠবে!

হাতী, ঘোড়া, বাঘ, সিংহ, চিতা, সাপ, ক্যাঙারু, হরিণ, বানর, বনমামুষ, গরীলা, ভল্লুক, এমন কি ছাগল, ভেড়া, গাধা, উট, গরু, মহীষ, হাঁস, মুরগী, পায়রা, কেনেরী, কাকাতুয়া, ময়ূর, তোতাপাখী, তিতির, শীলমাছ, বেজী, বাজ, টিয়া, কোকিল, বৃহৎ বা কিছু পশুপক্ষী আমরা ছবিতে দেখি, তাদের সকলকেই শিখিয়ে পড়িয়ে ছবিতে অভিনয়ের জ্ঞান প্রস্তুত ক’রে নেওয়া হয়। জীবজন্তুদের বহুবার মহলা না দিয়ে নামানো হয় না। অনেক সময় অভিনেতা অভিনেত্রীরা বিশেষভাবে শিক্ষা দেওয়া সম্বন্ধে ক্যামেরার সামনে এসে ভড়কে যান’ এবং ভুল ক’রে বসেন, কিন্তু এই মুক প্রাণীরা উপযুক্ত শিক্ষা পেলে ক্যামেরার সামনে এসে কখনই ভুল করেনা! এই জ্ঞান পরিচালকেরা তাঁদের মুখর অভিনেতাদের চেয়ে এই মুক অভিনেতাদের সম্বন্ধে অনেকটা নিরুদ্ভিগ্ন থাকেন।

বনজন্তুর জ্ঞান চিড়িয়াখানা ও সার্কাসের পশুশালায় উপরই চলচ্চিত্রওয়ালাদের সম্পূর্ণ নির্ভর ক’রতে হয়। কারণ, একসঙ্গে অনেকগুলি হিংস্র পশুকে ছবিতে নামাতে হ’লে এদের সাহায্য নেওয়া ছাড়া উপায় নেই। কেবল, যে ছবিতে মাত্র একটি কোনো বিশেষ জানোয়ারের সম্পর্ক আছে, সেখানে লী ডান্কানের রীনটিনের মতো কোনো ভদ্রলোকের নিজের গৃহপালিত পশুকে খুঁজে নেওয়া হয়।

চলচ্চিত্রের দর্শকেরা অনেকেই ছবিতে অরণ্যের হিংস্র পশুরা দাপাদাপি ক’রছে—দেখে হয়ত’ অবাক হয়ে ভাবেন যে, এ ব্যাপারটা কেনন ক’রে সম্ভব হয়! সিংহ ব্যাঘ্র ভল্লুক বনমামুষ সমাকীর্ণ গভীর জঙ্গলের মধ্যে বিপদাপন্ন নায়ক নায়িকাকে দেখে নিশ্চয়ই তাঁরা

সভয়ে শিউরে ওঠেন! কিন্তু, কেমন করে এ ছবি তোলা হয় জানা থাকলে তাঁরা ভয় পেতেন না। শুনে হয়ত' অনেকেই আশ্চর্য্য হয়ে যাবেন যে, এ সব ছবির অধিকাংশই লৌহ-পিঞ্জরের মধ্য তোলা! পরিচালক খেমন ক্যামেরার চোখের আড়ালে থেকে অভিনেতা অভিনেত্রীদের গতি নির্দেশ করেন, তেমনি সার্কাসে যিনি বাঘের খেলা দেখান, বা চিড়িয়াখানায় যে লোক সেই বিশেষ পশুর রক্ষক, ক্যামেরার চোখের আড়ালে থেকে সেই সেই লোকই তাদের জানানোয়ারগুলিকে ছবিতে পরিচালিত করেন চলচ্চিত্র পরিচালকের ইচ্ছা ও আদেশ অনুযায়ী।

লৌহ পিঞ্জরগুলি এত সুরহৎ যে, তারমধ্যে কৃত্রিম অরণ্যের দৃশ্যপট প্রস্তুত করে নেওয়া চলে। নদী ও পর্বত কিম্বা ঝর্ণা বা গভীর জঙ্গলের দৃশ্যপট যদি কৃত্রিম না ক'রে স্বাভাবিক দেখাবার ইচ্ছা হয়, তাহ'লে সেইরূপ অল্পকূল স্থান বেছে নিয়ে তার খানিকটা অংশ লৌহদণ্ড দিয়ে বিরে ফেলা হয়, এবং জানানোয়ারদের তার মধ্যে নিয়ে গিয়ে ছেড়ে দেওয়া হয়। তারা সেই নূতন পারিপার্শ্বিক অবস্থার মধ্যে অভ্যস্ত হ'য়ে পড়লে তখন সেখানেই ছবি তোলার ব বস্থা হয়। পশুরক্ষক বা শিক্ষকরা ইতিমধ্যে তাদের সঙ্গে নায়ক নায়িকাদের পরিচিত ক'রে দেয় এবং মহলা দিয়ে পশুদের চিত্রোপযোগী শিক্ষা দিয়ে রাখে। যেখানে নায়ক নায়িকারা হিঙ্গ্র বস্ত্রপশুদের সম্মুখীন হ'তে ভয় পায় সেখানে ছায়াধর-যন্ত্র তাদের সাহায্য ক'রে। অর্থাৎ পশু ও অভিনেতাদের চিত্র পৃথক পৃথক নেওয়া হয় এবং পরে উভয় চিত্রকে একত্রে সংযুক্ত করে একই ছবিতে পরিণত করা হয়। ক্যামেরার এই কৌশলের গুণে চলচ্চিত্রে অনেক অসাধ্য সাধন দেখানো সম্ভব হ'য়েছে। অনেক সময় আমরা ছবিতে দেখতে পাই নিউইয়র্কের বড় বড় গগনস্পর্শী (Sky scrapper) বাড়ীর দেওয়াল বেয়ে বেয়ে একটি লোক উপরে উঠে যাচ্ছে বা নেমে আসছে। একবার যদি হাত ফস্কে পড়ে যায় তাহ'লে একেবারে চূর্ণ বিচূর্ণ হ'য়ে যাবে? আসলে কিন্তু সে লোক কোনো বাড়ীর দেওয়াল বেয়ে ওঠে না। প্রয়াগশালায় মাটির উপর শোরানো বাড়ীর কৃত্রিম দৃশ্যপটের দেওয়ালের গায়ে গুঁড়ি মেরে মেরে চলে। 'ছায়াধর যন্ত্র উচ্চবন্ধের উপর থেকে তার সেই ছবি তুলে নেয়। পরে ক্যামেরার কৌশলের গুণে তোলা সে ছবি যখন উল্টো ছাপা হ'য়ে পর্দার উপর এসে পড়ে তখন দেখে মনে হয় একটি লোক যেন যথার্থই সেই আকাশ চুম্বী গোখের দেওয়াল বে'য়ে বে'য়ে সোজা উপরে উঠে যাচ্ছে! হিঙ্গ্র পশু সংক্রান্ত অধিকাংশ ছবিই প্রায় ক্যামেরার কৌশলের গুণেই দর্শকদের চোখের সামনে সত্য ঘটনা বলে প্রতিভাত হ'য়ে ওঠে, এবং তা দেখে তাদের বিশ্বাসের পরিসীমা থাকে না। উচ্চ পর্বতের চূড়া থেকে বা বিশতলা বাড়ীর ছাদের উপর থেকে একটা লোক ঠিকরে সমুদ্রের জলে পড়ে গেলো বা রাস্তার উপর আছাড় খেয়ে পড়লো দেখে আমরা অবাক হ'য়ে ভাবি—কী আশ্চর্য্য! এ কেমন ক'রে করে? প্রাণের ভয় নেই! কিন্তু, আসলে পাহাড়ের চূড়া থেকে বা ছাতের উপর থেকে যেটা সমুদ্রের জলে বা রাস্তার উপর এসে পড়ে সেটা সেই মানুষের একটা কৃত্রিম মূর্তি—আসল মানুষট নয়! ক্যামেরায় শুধু আসল মানুষটির পড়ার ভঙ্গীটুকু পর্য্যন্ত নিয়ে পরে নকল মূর্তিটির পড়ে যাওয়ার ছবি তোলে, এবং জলের ভিতর থেকে, বা রাস্তার উপর থেকে আবার আসল মানুষটির ছবি

নেওয়া হয় একেবারে সে জলের মধ্যে হাবুডুবু খাচ্ছে, নয়ত'—রাস্তার উপর অজ্ঞান. অবস্থায় পড়ে আছে! ঝাঁঝের এই ফাঁকিটুকু ক্যামেরায় এত সহজে সেরে নেওয়া যায় বলেই—ছবিতে মানুষের পক্ষে বড় বড় পাহাড় ডিঙিয়ে যাওয়া, সমুদ্র সাঁতারে পার হওয়া প্রভৃতি অসম্ভব কাণ্ড করাও তুচ্ছ ব্যাপার হ'য়ে দাঁড়িয়েছে।

হিংস্র পশু নিয়ে নাড়াচাড়াটা অবশ্য এতটা সহজ ব্যাপার হ'য়ে ওঠেনি এখনো। পূর্বেই বলেছি, তাদের জন্ত বড় বড় খাঁচা ব্যবহার করতে হয়। ক্যামেরায় ছবি নেবার সময় খাঁচাটি ওঠে না! কারণ, সেটি এত বড়ো যে ক্যামেরার দৃষ্টির বাইরেই থেকে যায়। তাই অতি সহজেই খাঁচাটি বাদ দিয়ে কেবল জানোয়ারগুলির ছবি তোলা হয়। ক্যামেরা নিয়ে ক্যামেরাম্যান থাকেন সেই বড় খাঁচার ভিতর স্থাপিত আর একটি ছোট খাঁচার মধ্যে। অনেক দৃশ্যের ছবি আবার এসব ক্ষেত্রে জন্তদের সঙ্গে একত্র অভিনয় ক'রে তোলা হয় না—বুহুং আয়নার সাহায্যে জানোয়ারদের প্রতিবিম্ব সহযোগে অভিনয় করা হয়! 'ট্রেডারহর্ন' ছবির কয়েকটি দৃশ্য প্রকৃতপক্ষে আফ্রিকার অরণ্যে গিয়ে তোলা হ'য়েছে বলে অনেকের ধারণা কিন্তু ছবিগুলি হোলিউডের চিত্রগড়েই তৈরি ক'রে নিয়ে তোলা হ'য়েছে। 'চ্যাণ্ড' 'রঙ্গো' বা আফ্রিকা কথা বলে' প্রভৃতি হিংস্র জীবজন্তু বহুল ছবিগুলির অধিকাংশই এই ভাবে তোলা হয়। কতক আসল, কতক নকল!

যে ছবিতে একটিমাত্র বাঘ বা একটিমাত্র ভল্লুক, বা একটি চিতা কি একটি সিংহ অভিনয় ক'রছে দেখা যায় সেখানে বুঝতে হবে ঐ হিংস্র পশুটি গৃহপালিত কুকুর বিড়ালের মতই অত্যন্ত পোষ্যমানা এবং একেবারে নিরীহ। 'লীয়ো' 'মিনী' প্রভৃতি এই জাতীয় জীব। এদের নিয়ে শিশুরাও নির্ভয়ে অভিনয় করতে পারে।

কোনো কোনো ছবিতে চরম পরাকাষ্ঠার দৃশ্যে (climax) নাটকীয় রস ঘনীভূত ক'রে তোলবার জন্ত ইতর প্রাণীর সাহায্য খুব কাজে আসে! যেমন ধরুন—অবস্থা বিপর্যয়ের সঙ্গে সঙ্গে সমস্ত আত্মীয় বন্ধু যখন 'নাশককে' ত্যাগ ক'রে চ'লে গেলো, এমন কি তাঁর জী পুত্র পর্যন্ত যখন তার মুখের দিকে চাইলে না—যখন সে সংসারে নিতান্ত অসহায় ও একা—তখন, দু'টি চোখে অসীম সমবেদনা ভ'রে নিয়ে কোনো প্রভুভক্ত মুক জীব যদি সেই সবার পরিত্যক্ত মানুষটিকে বন্ধুর মত ঘিরে থাকে তাহ'লে সে দৃশ্য দর্শকের অন্তর স্পর্শ না ক'রে পারে না। অথবা, কোনো কঠিন বিপদের মধ্যে জীবন-মরণের সমস্তার মাঝখানে কেউ যখন রক্ষা করবার নেই—সেই সময় কোনো মুক প্রাণী যদি নিজ জীবন বিপন্ন ক'রেও তার প্রিয় প্রভুকে সেই আপদ থেকে পরিত্রাণ করে, তাহ'লে সে দৃশ্য ছবিখানিকে অরণীয় করে রাখে।

অকারণ ছবিতে ইতর প্রাণীর সমাবেশ ক'রে কোনো লাভ নেই। হাশুরস-প্রধান চিত্র ছাড়া অল্প কোনো ছবিতে তাদের আনতে হ'লে পরিচালকের লক্ষ্য রাখা দরকার যাতে তাদের সাহায্যে চিত্রের নাটকীয় রস ঘনীভূত ক'রে তোলা যায়। অনেক সময় 'প্রতীক' স্বরূপ ছবিতে ইতর প্রাণীর ব্যবহার দেখা যায়—যেমন আসন্ন অমঙ্গলের সূচনা স্বরূপ কালপেঁচা, কালো বিড়াল,—আসন্ন মৃত্যুর আভাসরূপে শৃগাল বা শকুন, বসন্তের সমাগম

বোঝাতে. কোকিল বা পাপিয়া, প্রেমিক যুগলের নিবিড় মিলনের ইঙ্গিত দিতে কপোত মিশুন, ভিটে মাটি যাবার আগে সেখানে ঘুঘু চরাণো—ইত্যাদি প্রতীক ছবিতে সুন্দর ক’রে তোলে। চ্যাঙ, রঙ্গো, ট্রেডারহর্ন, ‘আফ্রিকা কথা বলে’ প্রভৃতি ছবি বিশেষভাবে ইতর প্রাণীদের খেলা দেখাবার জন্তই তোলা এবং সেই ভাবেই গল্প লেখা! সুতরাং ও ছবিগুলিকে প্রাণী-চিত্র’ বা Animal Seriesএর ছবি বলা চলে।



‘টমমিঙ্ক’ ও ‘টনি’ (:টমমিঙ্কএই শিক্ষিত অশ্ব ‘টনি’ না
থাকলে, ‘টমমিঙ্ক’কে আজ কেউ চিনতোনা ।। ১৯২



ফোর্ড টমসন্ ও তাঁর শিক্ষিত কাকাতুয়া ।



“প্যাশন্” নাটকে
বিশ্রাস্ত অভিনেত্রী
পোলানেগ্রী ১৯৪



“লোনসাম লিউক” নাটকে
অভিনেতা হারল্ড লয়েড ।
১৯৭



“দি মিউজিক হাট” নামক ছায়া-
নাট্যের একটি দৃশ্য ।
“খাওয়ার মেবী” ১৯৭

চলচ্চিত্রে অভিনয় প্রণালী

পূর্বেই বলেছি যে পরিচালকই হ'চ্ছেন চলচ্চিত্রের প্রধান শিল্পী—যিনি— ছায়াধর যন্ত্রী, দৃশ্যকার. দীপ-দক্ষ (Light-expert) ও নট-নটীগণের সমবায়ে চিত্র-নাট্যের গল্পটিকে রূপায়িত ও প্রাণবন্ত করে তোলেন। সুপরিচালক বলে যিনি খ্যাত হ'তে চান তাঁকে একাধারে চলচ্চিত্রাভিজ্ঞ, সাহিত্য-রসিক, সুর-সঙ্গীতজ্ঞ, আলোক চিত্র নিপুণ এবং শিল্প ও অভিনয় কলায় সুদক্ষ হ'তে হবে। এ ছাড়া তাঁকে আরও জানতে হবে— মনস্তত্ত্বের গুহ্য-রহস্য, মানব-চরিত্র-বৈচিত্র্য, প্রকট ও প্রচ্ছন্ন রূপের সন্ধান, চিন্তার ব্যঞ্জনা, ভাবের অভিব্যক্তি, রস-লীলা, স্রুতনুর অন্তরালে অতনুর আবেদন—তবেই তাঁর ছবি বিশ্বের মনোরঞ্জন করবার যোগ্য হ'তে পারবে। চলচ্চিত্রের অভিনেতারা পরিচালকেরই হাতের ক্রীড়নক মাত্র! তিনি তাদের নিয়ে যেমনটী খেলাবেন—তারা তেমনই খেলবে, তা'ব'লে তা'রা কাণাকড়ি' হ'লে চলবে না— তাদেরও 'খেলুড়ে' হওয়া চাই।

কিন্তু রঙ্গমঞ্চের অভিজ্ঞতা নিয়ে চলচ্চিত্রে অভিনয় ক'রতে গেলে সে খেলোয়াড়ের পক্ষে বাজি মাং করা সম্ভব হবে না, কারণ, অনেকবার এ কথা বলেছি যে রঙ্গমঞ্চের অভিনয়ের সঙ্গে চিত্রাভিনয়ের নানাদিক দিয়ে অনেক রকম প্রভেদ বিদ্যমান। কাজেই, চলচ্চিত্রের অভিনয়তত্ত্বগণকে ছবির উপযোগী পৃথক অভিনয় প্রণালী শিখতে হবে, রঙ্গালয়ের অভিনয়-ধারাকে ধ'রে থাকলে চলবে না। রঙ্গালয়ের অবস্থান সম্পূর্ণ কৃত্রিম। সাধারণ কথা বলার যে কণ্ঠস্বর, রঙ্গমঞ্চে অভিনেতাদের তার চেয়ে অনেক বেশী জোরে চীৎকার করতে হয়, নইলে দূরস্থ দর্শকেরা শুনতে পায় না। হাত পা একটু বেশী রকম প্রসারিত ক'রে অস্বাভাবিক জোরে ও ক্ষিপ্ততার সঙ্গে নাড়তে হয়। ওঠা বসা ও চলা-ফেরার একটা বিশেষ রকম নাটকীয় ভঙ্গী থাকে। অর্থাৎ নাট্যমঞ্চে সব কিছুই দেখাতে হয় সাধারণ বা স্বাভাবিক অবস্থার চেয়ে অনেকখানি বড়ো ক'রে এবং বেশী করে। কিন্তু, চলচ্চিত্রে কিছুই বাড়িয়ে বা বেশী ক'রে করবার দরকার হয় না। স্বাভাবিক কণ্ঠে কথা ব'লেই চলে; কারণ শব্দবর্ধনী যন্ত্র (Amplifier) ও উচ্চবাচক যন্ত্রের (Loud Spoker) সাহায্যে সে কণ্ঠস্বর লক্ষ দর্শকের শ্রুতি-গোচর করা চলবে। কাজেই—চলচ্চিত্রের অভিনয় প্রণালী অনেকখানি সহজ ও স্বাভাবিক অভিব্যক্তিরই অনুসারি। ছায়াধর যন্ত্রের সামনে অভিনয় করবার সময় কোনো বিষয়ে বাড়াবাড়ি করা ভুল। তা' ছাড়া চলচ্চিত্রাভিনয়ে অভিনেতাদের নড়াচড়া নাটকের দৃশ্য ও ঘটনানুযায়ী সম্পূর্ণ সীমাবদ্ধ। ছায়াধর যন্ত্রের দৃষ্টির বাইরে এতটুকু পা' বাড়াবার তাদের অধিকার নেই। হঠাৎ টপ্ ক'রে বিদ্যুৎবেগে ঘুরে দাঁড়ানো বা মুখ ফেরানো কিংবা অস্বাভাবিক পদে ঘনঘন এধার-ওধার পদচারণা করা চলচ্চিত্রাভিনয়ে চলবে না। যুগের ভাব কেবলমাত্র অধরোষ্ঠ ও অধিষ্ঠনের সাহায্যে প্রকাশ ক'রতে হবে।

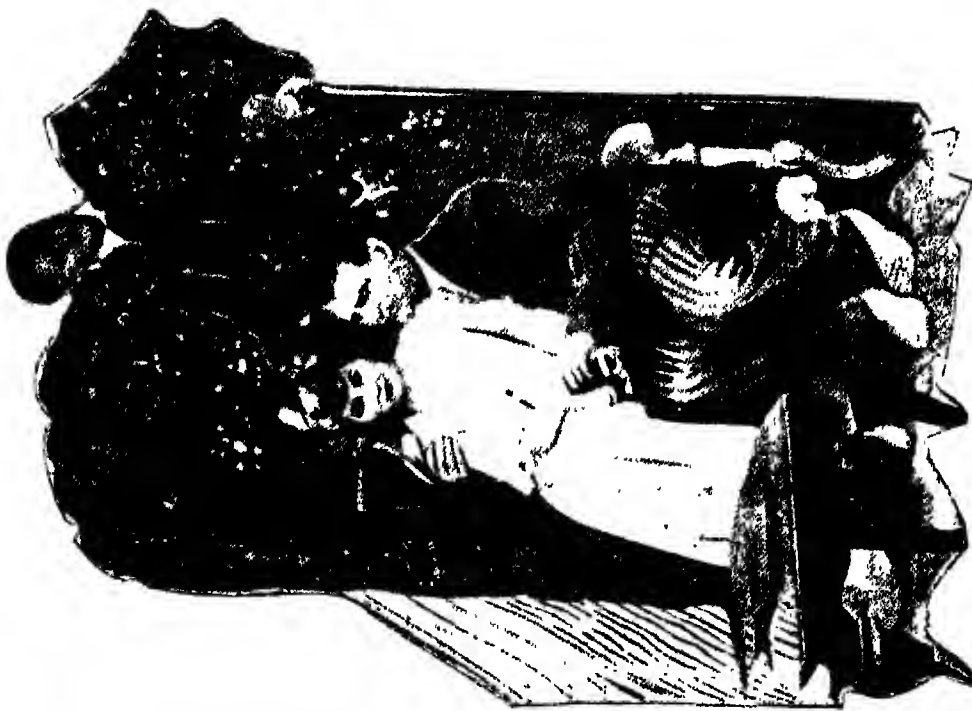
সমস্ত মুখ বিকৃত করা নিষেধ। অকারণ কোনো রকম অঙ্গভঙ্গী করা চলচ্চিত্রাভিনয়ে সম্পূর্ণ নিষিদ্ধ। অনেকের ধারণা ছবিতে অভিনয় ক'রতে হ'লে বুঝি ঋনবরত মুখভঙ্গী ক'রতে হয়। এ ধারণা তাঁদের সম্পূর্ণ ভুল। বাংলা ছবিতে একাধিক অভিনেতাকে প্রায়ই এ ভুল ক'রতে দেখা যায়। ফলে তাঁদের অভিনয় হ'য়ে ওঠে যেন আনাড়ীর ভাড়া মী ! ছবির পর্দার উপর অত্যন্ত হাস্যাম্পদ এবং অশ্রদ্ধেয় হ'য়ে ওঠেন তাঁরা দর্শকের সামনে। অতি-অভিনয়ের দোষ পর্দায় যেমন ক'রে চোখে পড়ে রঙ্গক্ষেত্রে তেমন পড়ে না, স্তরাতঃ চপল অভিনেতাদের উচিত ছায়াধর যন্ত্রের সামনে সংযত হ'য়ে অভিনয় করা।

চিত্রাভিনয়ে কথা বলবার সময় ঠোঁট যাতে খুব বেশী না নড়ে সে দিকেও মনোযোগী হওয়া দরকার। ছবিতে যত বেশী কম কথা কওয়া হয় ততই ভালো। রঙ্গক্ষেত্রে যেমন—কথাই হ'লো অভিনেতার একটা প্রধান সম্পদ, ছবিতে তেমনি বেশী কথা বলাই হ'চ্ছে অভিনেতার মস্ত বড় বিপদ ! বেশী ঠোঁট নাড়লেই ছবিতে মুখ বিশ্রী হ'য়ে ওঠে এবং সবাক্ষয়ের ভিতর দিয়ে ঠিকরে আসা বেশী কথা কোনো মতেই প্রতিমধুর হ'তে পারে না, এটা যেন প্রত্যেক চলচ্চিত্র পরিচালক ও অভিনেতা স্মরণ রাখেন। কথা কওয়া ছবিতে অল্প দু' চারটি বাছা বাছা ভালো ভালো কথা ঠিক তাল বুঝে লাগাতে পারলে সে কথা-কওয়া ছবির দাম হ'য়ে ওঠে লাখটাকা ! গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত গানে ও কথায় ভরা ছবির চেয়ে স্বল্প-বাক চলচ্ছবি যে অধিকতর জনপ্রিয় হ'য়ে ওঠে তার পরিচয় আমরা 'মরকো' প্রভৃতি একাধিক ছবিতে পেয়েছি।

রঙ্গক্ষেত্রে যেমন অভিনেতাদের পর্দায় পর্দায় বক্তৃতার সুর চড়াতে হয় নামাতে হয়, চলচ্চিত্রে সে রকম ক্রমোচ্চ গ্রামে স্বর তোলা বা ফেলার প্রয়োজন নেই। ছবিতে অভিনয় করবার সময় যে কথাগুলি বলবার সেগুলি বেশ সহজ ও স্বাভাবিক কণ্ঠে, একটু বিলম্বিত ল'য়ে এবং প্রত্যেক কথাটির পর ঈষৎ বিরাম দিয়ে পরের কথাটি উচ্চারণ করলে সবাক্ষয় সে কথা খুব ভালো ও স্পষ্ট ওঠে। তবে, এটাও জেনে রাখা উচিত যে সকল অভিনেতার কণ্ঠ-স্বরই সবাক্ষয়ের উপযোগী নয়। যাদের গলা অনুশ্রুতি যন্ত্রে বিশ্রী শোনায় তাদের উচিত নয় মুখর ছবিতে অভিনয় করা।

হাত পা নাড়া সম্বন্ধেও রঙ্গক্ষেত্রে সঙ্গ ছবির পর্দার অভিনয়ের ঐ একই প্রভেদ। জোরে বা বিদ্যুৎবেগে নড়া চড়া ও হাত-পা নাড়া-চাড়া একেবারে নিষেধ ! নাচের ভঙ্গীতে চলা,—কাঁধ কাঁপানো, দু'হাত অকস্মাৎ সম্পূর্ণ প্রসারিত ক'রে দেওয়া, হঠাৎ হাত তোলা বা আঙুল পাঁকানো—রঙ্গক্ষেত্রে এসব ভঙ্গী যে কোনো অভিনেতাকে দর্শকদের কাছে সুদক্ষ নট ব'লে পরিচিত ক'রে দেবে, কিন্তু ছবির পর্দায় এ সব প্যাঁচ দেখাতে গেলে ঠকতে হবে। কারণ, তাঁদের এই সব সবেগ গতি ছবিতে ঠিক যেন ঝাঁকুনি বা থিচুনি হ'য়ে উঠবে।

ছবির পর্দায় ভাব প্রকাশের সব চেয়ে প্রশস্ত উপায় হচ্ছে অভিনেতার দুই চোখ। বেশ ভাঙ্গা-ভাঙ্গা টানা দু'টি ডাগর চোখে ভাবের সাগর উচ্ছ্বসিত হ'য়ে উঠতে পারে। চিত্রাভিনেতার সব চেয়ে বড় যোগ্যতা হ'চ্ছে—তার ডাগর দু'টি চোখ, যার গভীর দৃষ্টি মুখের ভাবের চেয়েও মুখর, সুচ্ছন্দ কাব্যের চেয়েও হৃদয়গ্রাহী, সঙ্গীতের সুরের চেয়ে স্তম্ভুর।



“কুইলেজ” নাটকের শ্রেষ্ঠ ভূমিকায় “হেনরী আইন্স” ১৯৬



স্বীমতী নিলিয়ান গিশ্



শ্রীম. কিশোরী ঈশ্বর ও মণি কিশোরী

প্রয়োগশালায় ছবির জন্ত অভিনেতৃ নির্বাচনের সময় নট-নটীদের মুখে এমনভাবে রুমাল বেঁধে দেওয়া হয় যে কেবলমাত্র তার চোখ দু'টি দেখা যাবে। তার পর, তাকে পরীক্ষা করা হয় যে, সে কেবলমাত্র চোখের সাহায্যে দুঃখ, বেদনা, আনন্দ, ক্রোধ, হিংসা, লোভ, ভয়, দুর্ভাবনা প্রভৃতি মনোভাব প্রকাশ ক'রতে পারে কিনা। যিনি এ পরীক্ষায় যোগ্যতার সঙ্গে উত্তীর্ণ হন তাঁর ভবিষ্যৎ চিত্রজগতে উজ্জ্বল হ'য়ে ওঠে।

রঙ্গালয়ে অভিনয়ের অভিজ্ঞতা বাদে, তাঁরা যখন ছবির পর্দার অভিনয় পদ্ধতির সঙ্গে নাট্যমঞ্চের অভিনয় প্রণালীর পার্থক্যটুকু হৃদয়ঙ্গম করতে পারেন, তখন চিত্রাভিনয়েও তাঁরা যশস্বী ও জনপ্রিয় হ'য়ে ওঠেন; অবশ্য যদি তাঁদের আরও কতকগুলি অতিরিক্ত গুণ থাকে। রঙ্গমঞ্চে অভিনয় ক'রে প্রসিদ্ধিলাভ করবার জন্ত ভালো ঘোড়সওয়ার হবার প্রয়োজন নেই, মোটর চালাতে বা সাইকেল চড়তে না শিখলেও চলে। সঁতার জানা অত্যাৱশ্যক নয়, বন্দুক ছোড়ায় ও সব রকম খেলায় ওস্তাদ হবার প্রয়োজন হয়না, কিন্তু চলচ্চিত্রে একজন নামজাদা স্ন-অভিনেতা হ'তে হ'লে তাঁকে উল্লিখিত সব রকম গুণের অধিকারী হ'তে হবে। কারণ, চলচ্চিত্রের দৃশ্যগট রঙ্গমঞ্চের চতুঃসীমার মধ্যে আবদ্ধ নয়। খোলা মাঠে, নদীর তীরে, বনে জঙ্গলে, পাহাড়ে, পথে, যেখানে সেখানে নাটকের নির্দিষ্ট অবস্থান ও ঘটনা অনুযায়ী গল্পের নায়ক নায়িকা বা সঙ্গী ও অগ্রচরদের হয়ত, ঘোড়ার পিঠে উঠে ছুটেতে হয়, সাইকেল চ'ড়ে দৌড়তে হয়,—সঁতার কেটে নদী পার হ'য়ে পালাতে হয়, বন্দুক বা রিভলবারও ব্যবহারের দরকার হয়; কাজেই চলচ্চিত্রে স্ন-অভিনেতা হ'তে হ'লে এসবও জানা খুবই দরকার।

চলন্ত ট্রেন থেকে লাফিয়ে পড়া, তেতলার ছাত থেকে ঝাঁপ খাওয়া, জলঝড়ে সমুদ্রের মাঝখানে জাহাজ ডুবি হওয়া, উড়ো জাহাজ থেকে ঠিকরে পড়ে যাওয়া—এসব ছবির অধিকাংশই যে 'ছায়াধর' যন্ত্রের কৌশলে ও আলোক চিত্র শিল্পীর হাতের কায়দায় সুসম্পন্ন হয় এ কথা পূর্বেই বলেছি, তাহ'লেও, ছবিতে নটনটীদের অনেক সময় এমন সব দৃশ্য অভিনয় ক'রতে হয় যা মোটেই নিরাপদ নয়। ঘোড়ার উপর থেকে পড়ে যাওয়া—ভালো ক'রে না শিখলে অক্ষত থাকা সম্ভব নয়। নৌকোর ছই থেকে নদীর জলে ঝাঁপ খেয়ে প'ড়তে হলে সঁতার জানা থাকা চাই। কারণ, ছায়াধর যন্ত্র এখানে অভিনেতাকে খুব বেশী সাহায্য ক'রতে পারে না। চলন্ত মেল ট্রেন থেকে একজন লোক ধাঁ ক'রে দরজা খুলে বা জানুলা'গলে লাইনের ধারে লাফিয়ে পড়লো বা ট্রেনের চালের উপর উঠে পড়ে এক গাড়ী থেকে আর এক গাড়ীর মাথায় টপকে চলে গেলো দেখে আমরা অবাক হয়ে ভাবি—লোকটা কী দুঃসাহসী! একটু প্রাণের ভয় নেই! আগলে এ ছবি যখন নেওয়া হয় তখন ট্রেন মোটেই ছোটোনা,—ধীরে ধীরে চলে! কিন্তু ছায়াধর যন্ত্রে তার ছবিটা নেওয়া হয়—খুব তাড়াতাড়ি, এবং পর্দার উপর সে ছবি ফেলাও হয়—খুব তাড়াতাড়ি। কাজেই আমরা দেখি চলন্ত মেল ট্রেন একেবারে বিদ্যুৎবেগে ছুটছে—আর তারই ভিতর থেকে একটা লোক মরিয়ার মতো জীবন তুচ্ছ ক'রে লাফিয়ে পড়লো!

ছায়াধর যন্ত্রের সামনে অভিনয় করতে নামবার আগে প্রত্যেক অভিনেতার উচিত খুব

ভালো ক'রে তাঁর ভূমিকার মহলা দেওয়া ; যে পর্য্যন্ত না তাঁর অভিনয় নিখুঁত হয় সে পর্য্যন্ত ছায়াধর যন্ত্রের সম্মুখীন হওয়া অসম্ভব, কারণ, সে সময় কোথাও সামান্য একটু ভুল করলেই সেই ক্ষুদ্র সংশোধনের জন্ত অনেকখানি মূল্যবান ছায়াপট্টী বাতিল হ'য়ে যাবে এবং সেই অংশের চিত্র আবার তোলবার জন্ত অতিরিক্ত ব্যয় ও অযথা সময় নষ্ট হবে। কোম্পানী এই ক্ষতির জন্ত তাঁকে দায়ী করতে পারে। সুতরাং এ বিষয়ে প্রত্যেক ছায়াচিত্রাভিনেতার বিশেষভাবে অবহিত হওয়া কর্তব্য। কিন্তু রঙ্গমঞ্চের অভিনেতার এতটা সাবধানতা অবলম্বনের প্রয়োজন হয়না। আজ রাতে তাঁর অভিনয়ে কোথাও কোনো ক্ষুদ্র হ'লে পরের রাতে সেটা তিনি শুধরে নিতে পারেন—সম্পূর্ণ বিনা খরচেই। তা'ছাড়া রঙ্গমঞ্চে কোনো দৃশ্যের অভিনয়ে 'কাল' সম্বন্ধে তেমন কিছু বাঁধাবাঁধি কড়া নিয়ম নেই। আজ যে দৃশ্য অভিনয় করতে কুড়ি মিনিট লেগেছিল কাল সে দৃশ্য অভিনয় ক'রতে যদি আধ ঘণ্টা সময় লাগে, তাতে এমন কিছু আসে যায়না, অভিনয়ের ধারাও প্রতিরাজে বদলাতে পারে। কিন্তু চলচ্চিত্রে মহলার সময়ই প্রত্যেক দৃশ্যটির যাবতীয় কার্য এবং অভিনয়—'কাল' একেবারে ঘড়ী ধরে নির্দিষ্ট ক'রে দেওয়া থাকে, কাজেই ছায়াধর যন্ত্রের সামনে ঠিক সেই সময়ের মধ্যেই অভিনয়ের যাবতীয় খুঁটিনাটি শেষ করা দরকার, নইলে পরের দৃশ্যগুলি সমস্ত বেবন্দোবস্ত হ'য়ে পড়বে।

আমাদের দেশে দেখা যাচ্ছে আজকাল অনেকেই চলচ্চিত্র সম্বন্ধে বিশেষ কিছু না জেনেই ওস্তাদ হ'য়ে উঠতে চান। কোনো বিষয়ে সাধনা না থাকলে যে সিদ্ধিলাভ করা যায়না এ সত্য বিশ্বিত হ'য়ে তাঁরা নির্বোধ ধনীরা অর্থে নিজেদের খোয়াল খুশী চরিতার্থ করেন। ফাঁকি দিয়ে বিনা পরিশ্রমে সবজ্ঞাস্তা ব'নে বাজীমাং ক'রতে চেষ্টা করেন। ফলে তাঁদের পরিচালনায় যে ছবি তৈরী হয় তার জীবন সপ্তাহকালের মধ্যেই নিন্দার কলঙ্ক পড়ে ও ব্যর্থতার মধ্যে নিঃশেষিত হ'য়ে যায়। চলচ্চিত্রকে সার্থক ও সুন্দর করে তোলবার জন্ত চাই এর পরিচালকের সর্বপ্রকার যোগ্যতা ও সাধনা এবং তাঁর প্রাণপাত পরিশ্রম। বহুচিন্তিত ও বহু বিনিদ্র রজনীর পরিকল্পিত নানা খুঁটি নাটির যোগাযোগে, সজ্জা ও অলঙ্কারের সমস্ত সমাবেশে এবং আলোকপাত ও অভিনয় ভঙ্গীর সুনির্দেশের উপরই ছবির পূর্ণ সাফল্য নির্ভর করে। প্রত্যেক অভিনেতা অভিনেত্রীর প্রধান কর্তব্য হ'ছে পরিচালককে এ বিষয়ে সকল দিক্‌দিয়ে সাহায্য কল্পনার জন্ত আন্তরিক চেষ্টা করা।

মুক ছবির অভিনেতাদের একটি কথাও না ব'লে নিঃশব্দে মনের ভাব ব্যক্ত ক'রতে হয় ব'লে অনেকেই ভাবেন একটু বেশী রকম মুখভঙ্গী করতে হবে নিশ্চয়, কিন্তু এরূপ মনে করা অত্যন্ত ভুল। কি মুক অভিনয়ে—কি মুখর অভিনয়ে যে কোনো ছবিতেই অতিরিক্ত মুখভঙ্গী ও অঙ্গ সঞ্চালন অভিনেতার পক্ষে ক্ষতিকর। ছবিতে বরং খুব সংযত ও ধীরভাবে অভিনয় করাই মুক-অভিনেতার কর্তব্য। কথা ব'লবে তাঁদের চোখ, কথা বলবে তাঁদের মুখের ভাব, তাঁদের চলা বসা ওঠা দাঁড়ানো। মনে রাখতে হবে তাঁদের হাসি অশ্রুটি পর্য্যন্ত রাশ-বাঁধা, ওজন করা! প্রত্যেক নড়া-চড়াটুকুও গভীর কাটা! তাঁদের যা কিছু ভাব প্রকাশ তা শুধু আত্মসে ইঙ্গিতে। ইংরাজীতে যাকে বলে Suggestive Action.

নিরব ছবিতেও নায়ক নায়িকারা মাঝে মাঝে প্রয়োজন মত কথা বলে। সে কথার শব্দ



শ্রীমতী ১২ ফুটসি অভিনেতা—
মিস শিল্পীদেব



চল্লি অভিনেত্রী—কো ফ্রান্সিস



২. প্রসিদ্ধ অভিনেতা জনাব্যাবিমোর



৩. প্রথম সঙ্গীত অভিনেতা
১৮৫৬ খ্রিষ্টাব্দ



দ্বীহত্যার সঙ্কল্প

নেই বটে, কিন্তু ভাষা আছে। তা' দর্শকেরা কাণে শুনতে পায়না, কিন্তু প্রাণে যেন স্পষ্ট বুঝতে পারে। দু'খানি ঠোঁট একটু কঁপে উঠে, অল্প নড়ে কি কথা ব'লে তার প্রত্যেকটি হরফ দর্শকেরা বুঝে নিতে পারে যদি সেই দৃশ্যে, সেই ঘটনায়; সেই অবস্থায় যে কথাটি বলা উচিত ঠিক সেই কথাটিই অভিনেতার মুখে বসিয়ে দেওয়া হয়। পরিচালকের সূক্ষ্ম দৃষ্টি, রসবোধ ও অভিজ্ঞতার উপরই এই সময়োপযোগী বাক্য-নির্বাচন করা নির্ভর করে। চিত্রনাট্য রচয়িতাও এ বিষয়ে খানিকটা সাহায্য ক'রতে পারেন। মুখর ছবিতে যথাযোগ্য dialogue-এর কদর এইজন্য এত বেশী।

চিত্র-জগতে স্ন-অভিনেতা হ'তে হ'লে তাঁকে অভ্যাস করতে হবে যথাসাধ্য কম কথা বলে নিজের মনের ভাব ব্যক্ত করা। মুখে কোনো কথা না-বলেও যিনি কেবল চোখ মুখের ভাব-ভঙ্গীতেই অনেক কিছু আমাদের ব'লতে ও বোঝাতে পারেন চলচ্চিত্রে তাঁর স্থান যে উচ্চশ্রেণীর মধ্যেই স্ননির্দিষ্ট সে বিষয়ে কোনো ভুল নেই। এই চোখ মুখের ভাব ভঙ্গীকে মুখের কথার চেয়েও মুখর ক'রে তুলতে হ'লে সে জন্তে সযত্নে সাধনা করতে হবে। একখানি বড় আয়নার সামনে নিজের মুখে ক্রমাল বেঁধে কেবলমাত্র চোখ দু'টি বার করে রেখে চেষ্টা করতে হবে যাতে শুধু চোখের সাহায্যেই ভয়, সন্দেহ, স্বপ্না, বিদ্বেষ, হিংসা, আনন্দ, বেদনা, ক্লান্তি, উৎসাহ, উদ্বেজনা, দয়া, মায়া, সংগৃহীতি, সান্দ্রতা, স্নেহ, প্রেম, আশা, নিরাশা প্রভৃতি মনোভাব ব্যক্ত করা যায়। সাধনাই মানুষের চেষ্টাকে জয়যুক্ত ক'রে তোলে। ধৈর্য ও অধ্যবসায়ের সঙ্গে সাধনা ক'রতে পারলে মানুষ অনেক কিছু শক্তি ও গুণের অধিকারী হ'তে পারে যা একান্ত দুর্লভ ও অনন্তসাধারণ।

চোখের গড়ন বা আকৃতি আঁখিপল্লবের অবস্থান অস্থায়ী বিভিন্ন রকম দেখায় এই বৈজ্ঞানিক তথ্যটুকু আজ আর কারুর অবিদিত নেই। এখন, কোনো উৎসাহী তরুণ অভিনেতা যদি কিছুদিন সাধনা ও অভ্যাসের দ্বারা ইচ্ছামত এই আঁখি পল্লবের অবস্থান পরিবর্তন ক'রে ফেলতে সক্ষম হ'ন, তাহ'লে যে কোনো মুহূর্তে তিনি তাঁর মুখের চেহারাও বদলে ফেলতে পারবেন। একজন অভিনেতার পক্ষে—বিশেষ ক'রে চলচ্চিত্র অভিনেতার পক্ষে এটা যে একটা মস্ত গুণ এ কথা বলাই বাহুল্য; কারণ টানা চোখ, ডাবরা চোখ, ভাঁটা-চোখ, বসা-চোখ, ভাসা চোখ, পায়রা চোখ, হরিণ চোখ, এমন কি পদ্মআঁখি ও খঞ্জন লোচনও যদি একই মানুষ ইচ্ছা করলে তাঁর নিজেরই আঁখি পল্লবের পেশী সঙ্কোচন ও প্রসারণের দ্বারা এত বিভিন্ন রূপান্তর ঘটাতে পারেন, তাহ'লে চিত্রাভিনয়ে পরিচালকের ও অভিনেতার উভয়েরই সেটা অনেক সুবিধায় ও কাজে লাগে।

চিত্রাভিনয়ের সময় বিনা প্রয়োজনে কোনো কিছু দিকে ঝুঁকে দেখা বা জ্রুঁকুঁকে চাওয়া উচিত নয়। যাদের চোখ খারাপ তারাই অমনি ক'রে চেয়ে দেখে। চিত্রগড়ের তীব্র বৈজ্ঞানিক আলো, বা ব'হির্দৃশ্যে মুকুরে প্রতিকলিত সূর্যালোকের দীপ্তির মধ্যে অনেকেই সহজ-ভাবে ও পরিপূর্ণ দৃষ্টি নিয়ে তাকাতে পারেনা! এটাতে অভ্যস্ত না-হওয়া পর্যন্ত কোনো অভিনেতারই উচিত নয় ছায়াধর যন্ত্রের সম্মুখীন হওয়া।

দু'জন লোকে যখন পরস্পরের সঙ্গে কথা বলে তখন দূর থেকে তাদের চোখ মুখের ভাব

ও হাতমুখ নাড়ার প্রতি লক্ষ্য রেখে যদি বোঝবার চেষ্টা করা যায় যে তারা কি বলাবলি ক'রছে তাহ'লে ভাব প্রকাশের ভঙ্গী সহজেই আয়ত্ত হ'তে পারে। বন্ধুত্বহলে এটা পরীক্ষা ক'রে দেখা মন্দ নয়, কারণ, তাহ'লে বুঝতে পারা যাবে যে তাদের কথা না শুনেও তাদের বক্তব্যটা তুমি ঠিক আন্দাজ ক'রতে পেরেছো কিনা।

নিয়মিত চেষ্টা ও অভ্যাসের দ্বারা অল্পদিনের মধ্যেই কেবলমাত্র মুখের সাহায্যে ভাবের অভিব্যক্তি আয়ত্ত করা যায়। আয়নার সামনে দাঁড়িয়ে তুমি যদি ভাবো তোমার জীবনের কোনো বিগত বেদনা বা আনন্দের স্মৃতি যা তোমার প্রাণকে গভীরভাবে নাড়া দেয়, চিত্তকে সঘনে দোলা দেয়—লক্ষ্য কোরো তোমার মুখের ভাবের কি পরিবর্তন ঘটে। সে সময় কিন্তু চেষ্টা ক'রে মুখের ভাব পরিবর্তন করবার প্রয়াস পেয়োনা। আপনা-আপনিই মুখের যে স্বতঃ পরিবর্তন ঘটবে, তারই রূপটি মনের মধ্যে এঁকে রেখে দেবে। পরে, সেই মুখভাবটি আয়নার সামনে পুনঃপ্রকাশের চেষ্টা করবে। এ সাধনা নিতান্ত সহজসাধ্য নয়। এতে একাগ্রতা আনা দরকার, অথচ আত্মহারা বা তন্ময় হওয়া চলবেনা। নিজের দেহ মনের উপর কর্তৃত্ব সম্পূর্ণ নিজের হাতের মধ্যে থাকা চাই, অথচ ভাবের প্রবাহ যাতে তোমাকে অবাধে ভাসিয়ে নিয়ে যেতে পারে, সেদিকেও সচেতন থাকা দরকার। এমনি ক'রে নানা ভাবান্তর প্রকাশে অভ্যস্ত হ'তে হবে। শুধু তাই নয়, যে কোনোও মুখভাবকে ইচ্ছামত বহুক্ষণ ধ'রে রাখতেও শেখা চাই। কারণ চিত্রনাট্যের নির্দেশ অনুযায়ী পরিচালকের ইঙ্গিতে এবং আলোক চিত্রকরের প্রয়োজনে হয়ত একাধিক দৃশ্যের সূক্ষ্ম ছবি, বা 'সন্ধি-চিত্রে'র জন্ত কোন সময় হঠাৎ ছকুম হবে Hold it! বা—“অমনি থাকো!” তখন আর এতটুকু নড়চড় করা চলবেনা। মর্ম্মর মূর্তির মত স্থির হ'য়ে থাকতে হবে সেই ভাবটি মুখে নিয়ে!

চলচ্চিত্রাভিনেতার পক্ষে শুধু ভাবপ্রকাশ, ভাব পরিবর্তন ও ভাব ধারণে অভ্যস্ত হলেই চলবেনা, ভাবকে বা ভাব প্রকাশকে খুব অল্প সময়ের মধ্যে ধীরে ধীরে গভীরতর ও নিবিড়তর ক'রে তুলতেও শেখা চাই। খুব অল্প সময়ের মধ্যে বললুম এই জন্ত যে চলচ্চিত্রে সময় সুষম্বে সর্বদা সতর্ক ও সজ্ঞান থাকা প্রত্যেক অভিনেতার প্রধান কর্তব্য। সাধারণ রঙ্গমঞ্চের উপর একটি দৃশ্য অভিনয় হ'তে হয়ত' পনেরো মিনিট সময় লাগে কিন্তু, সেই দৃশ্যই চলচ্চিত্রে হয়ত এক মিনিটেই শেষ ক'রে নিতে হয়। কারণ, চলচ্ছবি যে ছায়াপটীতে তোলা হয় তার দৈর্ঘ্যের একটা পরিমিত সীমা আছে। মহলা দেবার সঙ্গে সঙ্গে প্রত্যেক দৃশ্যটি অভিনয় হ'তে কতক্ষণ লাগে সেই সময়ের একটা বাধা তালিকা করে দেখা হয় সেটি ক' Reel (ছায়াপটী গুটিয়ে রাখা কাঠি) অর্থাৎ ক'হাজার ফুট ছবি হতে পারে। এক কাঠিমে প্রায় হাজার ফুট ছায়াপটী গোটানো থাকে। এই হাজার ফুট ছবি পর্দায় ফেলে দেখাতে কুড়ি মিনিটের বেশী সময় লাগেনা। কাজেই, চলচ্চিত্রের একটি দৃশ্য এক মিনিট বড়জোর দেড় মিনিটের বেশী দর্শকের চোখের সামনে থাকেনা। সুতরাং একথা বোধহয় আর বুঝিয়ে বলার দরকার নেই যে চলচ্ছবির পক্ষে প্রত্যেক মিনিট কেন, প্রত্যেক সেকেন্ড—এমন কি প্রত্যেক সেকেন্ডের প্রত্যেক অংশটুকু পর্য্যন্ত সময় অতি মূল্যবান। কোন অভিনয় পর্দায় কতটুকুর মধ্যে শেষ



দেবদাসী
শান্তী ল্যুপেভ্যালো



স্বাভাবিক পরিদর্শন



চোখের ভাষা—('The man with the camera' ছবিতে
নায়কের একটি চোখের Big closeup) ২০৭



চোখের ভাষা—বিজয়িনী (ক্লারা বো) । ২০৮

হ'য়ে যাবে এ ধারণা ও জ্ঞান যে অভিনেতার থাকে তিনি তাঁর অভিনয় নৈপুণ্য ও ভাবাবিব্যক্তি অনেকখানি তাঁর নিজের দখলের মধ্যে রাখতে পারেন।

সময়ে কুলিয়ে উঠছেন দেখলে পরিচালক বাধ্য হ'য়ে অনেক দৃশ্যের অভিনয় সংক্ষিপ্ত ক'রে দেন, অনেক টুকিটাকি ব্যাপারও বাদ পড়ে যায়। পুনঃ পুনঃ মহলা দিয়ে সে দৃশ্য যতক্ষণ না ঠিক সময়ের মধ্যে খাপ খায় ততক্ষণ পর্যন্ত কাটাকুটি ও অদলবদল চলতে থাকে, তার পর সেটা ছবিতে তোলা হয়। বাড়ীর দরজা খুলে বেরিয়ে এসে গাড়ীতে চড়া, বা গাড়ী থেকে নেমে বাড়ী ঢুকে সিঁড়ি দিয়ে উপরে ওঠা এসব ব্যাপারের জন্ত সময় নিয়ে বেশী মাথা ঘামাবার দরকার হয়না কারুরই, কিন্তু, গ্যাড়া-তলার বস্তুর একটা নিভৃত আঁড্ডা-২'রে গোপনে জনকয়েক বদ্মায়েস্ একটা ভীষণ ষড়যন্ত্র কর'ছে বা কোনো একটা পোড়ো বাগানবাড়ীর ঘরে জনকতক জালিয়াৎ লুকিয়ে বসে একজন নামজাদা বড়লোকের নামে উইল জাল করছে বা চেক জাল ক'রছে—এসব দৃশ্যের ছবি তোলবার আগে প্রত্যেক খুঁটিনাটির ভালো করে মহলা দিয়ে সময় ঠিক ক'রে নিতে হয়। কাজেই এসব স্থলে পরিচালক এবং অভিনেতা উভয় পক্ষেরই একটু মাথা খেলানো চাই, যাতে অল্প সময়ের মধ্যেই ব্যাপারটা শেষ হতে পারে, অথচ দৃশ্যের গুরুত্ব কিছুমাত্র না ক্ষুণ্ণ হয়।

চলচ্চিত্রে অভিনয় করবার সময় পরিচালকের বিশেষ আদেশ ব্যতীত কোনো অভিনেতারই উচিত নয় ছায়াধর যন্ত্রের দিকে সোজা চোখ ফিরিয়ে দেখা। ছায়াধর যন্ত্র যে সামনেই খাড়া করা রয়েছে এবং তারই সামনে যে সমস্ত দৃশ্য অভিনয় হচ্ছে এটা সর্বদা খেয়াল থাকা চাই বটে, কিন্তু পরিচালক না বল'লে সরাসরি সেদিকে চেয়ে দেখা একেবারে নিষেধ!

অভিনয় দক্ষতা হ'চ্ছে মানুষের একটা স্বতঃস্ফূর্ত গুণ, যার নিয়ত সাধনা ও অনুশীলন তাকে ক্রমে একজন নিপুণ নট-শিল্পীতে পরিণত করে। নট-প্রবৃত্তি যার মধ্যে অন্তর্নিহিত নেই, সে শতচেষ্টা সত্ত্বেও কোনোদিনই একজন সুর অভিনেতা ব'লে খ্যাত হ'তে পারেন না। কবি, শিল্পী নট এরা সব 'জন্মায়'—কারখানায় 'তৈরি' হয় না। তবু, অভিনয়কলা একটা বিদ্যা এবং সেই বিদ্যা অর্জন ক'রতে হ'লে এর কতকগুলি প্রাথমিক ও উচ্চপাঠ আছে যা সকলকেই ভালো ছেলের মত মনোযোগ দিয়ে পড়তে হয় ও শিখতে হয়।

যে কোনো ভূমিকা অভিনয়ের জন্ত নির্বাচিত হ'লে অভিনেতার প্রধান কর্তব্য সেই চরিত্রটি ভালো ক'রে বুঝে নিয়ে তার সঙ্গে নিজের একাত্ম হ'তে চেষ্টা করা। তাহ'লে আর প্রত্যেক খুঁটিনাটি ব্যাপারের জন্ত প্রতিবার শিক্ষকের মুখাপেক্ষী হ'য়ে থাকতে হয় না। ধরুন, যদি তাঁকে পল্লীগ্রামের পাঠশালার 'গুরুমশাই' সাজতে হয়, বা মসজিদের মক্তবের মোলবী সাজতে হয়, কিম্বা ভক্ত পরিবারের বৈষ্ণব 'গুরুদেব' অথবা সওদাগরী হোসের জাদরেল মুংহুদ, বড়বাবু কি পাটের দালাল সাজতে হয় তাহ'লে এই ধরণের লোকের চরিত্র অনুধাবন ক'রে একটা স্বাভাবিক ও সুসঙ্গত রূপ খাড়া ক'রে তোলাই হ'চ্ছে সু-অভিনয়ের সহজ উপায়। এমনি করেই ডাক্তার, উকীল, ব্যারিষ্টার, কবিরাজ, স্কুলমাষ্টার, চাষা, জমীদার, কেরাণী, ভিখারী, চোর ডাকাত, খুনে, লম্পট, মাতাল, ভৃত্য, সরকার, গোমস্তা, নায়ক, দেয়ান, মুটে, মজুর, গাড়োয়ান, দারোগা প্রভৃতি যে কোনো ভূমিকা পুষ্কাহুপুষ্কা

অল্পধাবন করে অভিনেতা তাঁর অভিনয় চরিত্রটিকে দর্শকদের সামনে আসলরূপেই পরিষ্কৃত করে তুলতে পারেন।

মোট কথা, চলচ্চিত্রে অভিনয় হওয়া উচিত একেবারে যতদূর সম্ভব স্বতঃস্ফূর্ত, সাবলীল ও সকল দিক দিয়ে সুসম্পূর্ণ সহজ ও স্বাভাবিক। কোথাও এতটুকু কৃত্রিমতা বা চেষ্টা করে কিছু কায়দা দেখাবার প্রয়াস পরিলক্ষিত হ'লে পর্দার উপর সে অভিনয় দর্শকদের বিরক্তি ও অশ্রদ্ধাই অর্জন ক'রবে। কারণ, যা অপ্রাকৃত ও অস্বাভাবিক—জীবনের সঙ্গে তার কোনো সহজ যোগ থাকে না, কাজেই সে অভিনয় হ'য়ে ওঠে প্রাণহীন ও অসুপভোগ্য!

আর একটা কথা মনে রাখা দরকার—চিত্রজগৎ হ'চ্ছে সৌন্দর্যের রাজ্য। এখানে কোনো কিছু অসুন্দর বা অশোভন হ'লে চলবে না। ঘরে ঢোকা, ঘর থেকে বেরিয়ে যাওয়া, গাড়ীতে ওঠা, গাড়ী থেকে নামা,—চিঠি লেখা, বইপড়া, ওঠা, বসা, দাঁড়ানো, চলা, হাত-পা নাড়া, এ সবের মধ্যেই একটা বেশ কমনীয় শ্রী যাতে বজায় রাখতে পারা যায় সেদিকে বিশেষ লক্ষ্য রাখা চাই। চলচ্চিত্রে অভিনয় করা রঙ্গমঞ্চের চেয়ে কঠিন বলেছি আরও এই জন্ত যে—রঙ্গমঞ্চে একখানি নাটক দীর্ঘকাল ধরে মহলা দেওয়া হয় এবং একই রাত্রে শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত বেশ ধারাবাহিক অভিনয় হয়, ক্রম-পরিণত ও ভাব বিকাশের দিক দিয়ে প্রস্তুত হবার জন্ত অভিনেতা যথেষ্ট সময় ও সুবিধা পায়, কিন্তু, চলচ্চিত্রে চিত্রনাট্যের সমস্ত দৃশ্যগুলি একদিনে তোলা হয় না, এবং গল্পের ধারা অনুসারেও তোলা হয় না। ভিন্ন ভিন্ন দিনে এবং ছবির সদর ও অন্তরের ধারা অনুসারে তোলা হয়, মহলা দেবারও সময় বেশী পাওয়া যায় না, কাজেই, একই দিনে, একই সময়ে অভিনেতাকে হয়ত এক দৃশ্যে সম্পদের প্রাচুর্য্যে ভাসমান একজন স্ফুর্তিবাজ সাজতে হয়, ও পরক্ষণেই হয়ত' অশ্রাব ও দৈন্তের পীড়নে কাতর ও আর্ন্তের চরিত্র আঁড়নয় করতে হয়। কাজেই, প্রস্তুত হবার সময় ও সুযোগ চিত্রাভিনয়ে খুব অল্প মেলে! সুতরাং প্রত্যেক অভিনেতার উচিত চলচ্চিত্রে অভিনয় করবার পূর্বে চরিত্রটি উত্তমরূপে আয়ত্ত ক'রে রাখা।

সেকালের ছবি এবং তার অভিনেতা অভিনেত্রীদের সঙ্গে একালের ছবি ও তার অভিনেতা অভিনেত্রীদের তুলনা ক'রে দেখলে প্রচুর আমোদ পাওয়া যায়। তুলনা ক'রে দেখবার একটা মন্ত সুবিধাও হ'য়েছে এই যে:—সেকালের অনেক ছবি আবার একালের অভিনেতা অভিনেত্রীদের দিয়ে নূতন ক'রে তোলাও হ'চ্ছে। ধরা যাক যেমন “Salome” ছবিখানা! বাইবেলের এই চির-পুরাতন গল্পটি অবলম্বনে কত যে নাটক উপাঙ্গাস চিত্র ও নৃত্যাভিনয় হ'য়ে গেছে তার সংখ্যা হয় না! ছবিতে খুব সম্ভব শ্রীমতী খেডাবারাই সবপ্রথম ‘স্যালোমের’ ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়েছিলেন। তাঁর সে অভিনয়ের প্রশংসা আজও লোকে ক'রছে, এমনই নিখুঁৎ সুন্দর অভিনয় করেছেন তিনি!

শ্রীমতী নাজিমোভাও স্যালোমের ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়েছিলেন, কিন্তু তিনি ছবিতে স্যালোমের একেবারে নূতন একটা রূপ ফুটিয়ে তুলেছিলেন। শ্রীমতী খেডাবারা তখনকার দিনে ছবিতে যে রকম অভিনয় করার পদ্ধতি ছিল সেই অনুসারেই স্যালোমের চরিত্র মূর্ত

চখের ভাষা—
রহস্যময়ী (গেটা
গার্সো) ২০৯



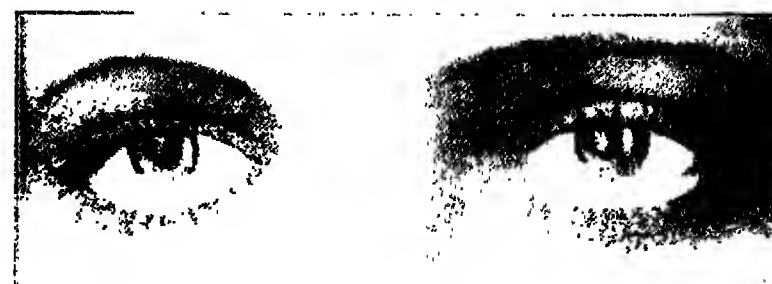
চখের ভাষা—
মোহন (নালেনা
ডিসেটাক) ২১০



চখের ভাষা—
স্বনয়নী (মোনা লতা)
২১১



চখের ভাষা—
চক্ৰবর্তী (কো
ফ্রান্সিস) ২১২



চখের ভাষা—
সুন্দরী (কিউট
কোলবার্ট) ২১৩





ওয়ালেস বিবী— (ভাণ্ডার অভিনেতা) ২১



হুস্কার (ভাণ্ডারের শ্রেষ্ঠ অভিনেত্রী)



নানেনা ডিসেটাক
নোভিনা অভিনেত্রী।

ক'রে তুলেছিলেন, আর নাজিমোভা স্ত্রীলোক চরিত্রের এমন একটি হৃদয় কলা-সম্মত রূপ-পরিবর্তন ক'রে দেখিয়েছিলেন যে, সাধারণ দর্শকদের অধিকাংশই সে উচ্চ অবস্থার অভিনয়-কলার রস গ্রহণ ক'রতে পারেননি। পুরাতন অভিনেত্রী শ্রীমতী ফ্লোরেন্স টার্নারও আর একখানি ছবিতে এই স্ত্রীলোকের ভূমিকা নিয়ে নেমেছিলেন। তাঁর সহকারী অভিনেতা ছিলেন প্রসিদ্ধ রূপদক্ষ শ্রীযুক্ত র্যালফ্ ইন্স! “জন্ দি ব্যাপ্টিষ্টের” ভূমিকা নিয়েছিলেন র্যালফ্ ইন্স নিজে। এ ছবিখানিতে বাইবেলোক্ত যুগের, হেরদ রাজার জাঁক জমকটাই ফুটিয়ে তোলবার চেষ্টা ছিল বেশী! যুনিভার্সেল্ কোম্পানীর প্রায়োগশিল্পী শ্রীযুক্ত কার্ল লেমেল্ প্রায় আশীলক্ষ টাকা ব্যয় ক'রে দু'বৎসর ধরে প্রাণপাত পরিশ্রমের ফলে “টমকাকার কুটীর” (Uncle Tom's Cabin) নামে ছবিখানির যে নূতন সংস্করণ ক'রেছেন, তার তুলনায় অতি সামান্য ব্যয়ে বহুকাল পূর্বে ফ্লোরেন্স টার্নারকে নিয়ে যে প্রথম ‘টমকাকার কুটীরের’ ছবিখানি তোলা হয়েছিল, তাকে খুব খারাপ বলা চলে না।

জগদ্বিখ্যাতা অভিনেত্রী শারী বার্গহাট যখন ছবিতে অভিনয় ক'রতে নেমেছিলেন, তখন চিত্রলোকও এই অভিনেত্রীকুলরাণীকে সাম্রাজ্যীয় সিংহাসনখানি ছেড়ে দিতে বাধ্য হয়েছিল। করুণরসের অভিনয়ে শারীর সমকক্ষ শিল্পী পৃথিবীতে আর কেউ ছিল না। শারীর পরই চিত্রজগতের শ্রেষ্ঠ নটীর আসন দাবী করেছিলেন শ্রীমতী পলিন ফ্রেডরিক এবং তারপরই করেছেন শ্রীমতী পোলা নেগ্রী! “বেলাডনা”র ভূমিকায় এঁরা দুজনেই পরের পর অবতীর্ণ হ'য়েছিলেন, এবং দুজনেই এত ভালো অভিনয় করেছিলেন যে, কার অভিনয় বেশী ভালো হ'য়েছিল এ কথা বলা বড় কঠিন!

ডিকেন্সের প্রসিদ্ধ উপন্যাস ‘A tale of two cities’ অবলম্বনে যে নাটক রচিত হয়েছিল, তার নায়ক ‘সিডনী কার্টনের’ ভূমিকায় ইংলণ্ডের বর্তমান যুগের সর্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতা স্যার জন মার্টিন হারভে বহুবার অবতীর্ণ হ'য়ে রঙ্গজগতের শ্রেষ্ঠ শিল্পী ব'লে পরিগণিত হয়েছিলেন। এই “টেল্ অফ্ টু সিটিজ্” যখন চিত্রে রূপান্তরিত হ'লো, তখন স্যার জন মার্টিন হারভেকেই চিত্রাভিনয়েও নায়কের ভূমিকায় নামানো হ'য়েছিল। চিত্র-জগতেও তিনি এই ভূমিকায় অপ্রতিদ্বন্দ্বী ছিলেন: কিন্তু আমেরিকা যখন আবার নূতন করে এই ছবিখানি তুললে, উইলিয়ম ফার্নাম্ নামে একজন হৃদয়ঙ্গম অভিনেতা ‘সিডনী কার্টনের’ ভূমিকা নিয়েছিলেন। তাঁর অভিনয় এমন অপ্রত্যাশিত রকম ভালো হ'য়েছিল যে, স্যার জন মার্টিন হারভে ছাড়া আর কেউ যে ভূমিকা ভাল ক'রে অভিনয় ক'রতে পারবে না বলে লোকের একটা ধারণা হয়ে গেছিলো, সে ধারণা সকলকে পরিবর্তন ক'রতে হয়েছিল!

আর একখানি ছবিতেও তিনজন বড় বড় অভিনেত্রী পর পর একই ভূমিকায় নেমেছিলেন, সে হচ্ছে “ক্যামিলে”—ছোট ডুমার উপন্যাসের নায়িকা! এই ক্যামিলের ভূমিকায় আমরা খেডাবারা, নাজিমোভা এবং নরমা টালমাজ্কে অভিনয় ক'রতে দেখেছি। কারুর চেয়ে কেউ যে কম যান, এমন কথা বলা চলে না: তবে নাজিমোভার একটা মস্ত সুবিধা হয়েছিল এই যে, তিনি রুডলফ্ ভ্যালেনটিনোকে সহকারী অভিনেতা

রূপে পেয়েছিলেন। নাজিমোভার সঙ্গে এই ছবিতে 'আরমানের' ভূমিকায় ভ্যাগানটিনো অবতীর্ণ হয়েছিলেন। অথচ ভ্যাগানটিনো সে সময় তত বেশী জনপ্রিয় হয়ে ওঠেন নি; কিন্তু, নাজিমোভা তখন একেবারে যশের সর্বোচ্চ শিখরে সমাসীন! আজ সেই নাজিমোভা চিত্রজগৎ থেকে অপসারিত এবং ভ্যাগানটিনো তাঁর যশোখ্যাতির দীপ্ত-মধ্যাহ্নে এ জগৎ থেকেই বিদায় নিয়েছেন।



প্রণয় অস্ত্রধা । শ্রীমতী তরুন টেলিভিউ'টি ও একটি প্রেমস ।



বোণাল্লু কোলমাল ও মিহিসাল গিল্
১১৩



ভিক্টর মাকল্যাগ'ভেন ও ডো'লো'বেস'ডেল'বিলো' (Loves of Carmen চিত্রে) ২২৪' ৫"



মাথার উপরে আলোক দৃষ্ট্য ২২৬

চলচ্চিত্রের দৃশ্যপট

চলচ্চিত্রের প্রধান অবলম্বন হচ্ছে তার পারিপার্শ্বিক আবেষ্টন ও মূল অধিষ্ঠান ভূমির বাস্তবতা। রঙ্গমঞ্চের কৃত্রিম দৃশ্যপট কিছুতেই তার নকল বেশের নথরূপ দর্শকের দৃষ্টির সম্মুখে গোপন ক'রতে পারে না। তার আপেক্ষিক পরিমাপ (perspective) সকল দৃশ্যে ঠিক সামঞ্জস্য রক্ষা ক'রতে অক্ষম বলে দর্শকের মনের উপর তার সহজ প্রভাবেরও একান্ত অভাব। কিন্তু চলচ্চিত্রের এ বিষয়ে প্রচুর সুবিধা ও সুযোগ বর্তমান। প্রথমতঃ সারা পৃথিবীর যে কোনো স্থানের শ্রেষ্ঠ নিসর্গ দৃশ্য তার করতলগত, তা'ছাড়া যে কোনো সহরের যে কোনো স্থানের যে কোনো প্রাসাদের যে কোনো অংশ আজকাল বিশ্বকর্ম্মার দ্বায় নিপুণ শিল্পী ও ময়দানবের তুল্য অদ্ভুত কর্ম্মা কারিগরদের সাহায্যে চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালায় অবিকল নির্মাণ ক'রে নেওয়া চলছে। চলচ্চিত্রাভিনয় রঙ্গমঞ্চের চতুঃসীমার মধ্যে আবদ্ধ নয় বলে ছায়ালােকে অসম্ভব বা অসাধ্য ব্যাপার কিছু নেই ॥

উত্তাল তরঙ্গ বিক্ষুব্ধ সাগরবক্ষে যাত্রী পরিপূর্ণ জাহাজ হঠাৎ বিপন্ন হ'য়ে জলমগ্ন হ'চ্ছে—নাবিক হাল ধরে প্রাণপণে তরণী রক্ষার চেষ্টা করছে—ভগ্ন তরীর মধ্যে প্রবল বেগে জল ঢুকছে—ক্রমেই জাহাজের খোলের মধ্যে জল বেড়ে উঠছে, সমস্ত দর্শক অধীর আগ্রহে অপেক্ষা করছে—সবার চোখেমুখেই দারুণ উৎকর্ষা—এই গেল বৃষ্টি—এই গেল বৃষ্টি!—সেই জাহাজেই চলেছে যে তাদের চিত্রের নায়িকা তার প্রবাসী প্রণয়ীর সন্ধানে সাগর পারের দেশে! সে কি তবে পৌঁছতে পারবে না?...আর একটু যেতে পারলেই যে বন্দরে ভিড়তে পারা যায়! ওই না দেখা যাচ্ছে ওপারের ভূমিরেখা?...

চিত্রের চরমোৎকর্ষ দৃশ্যে এই যে উদ্বেগ এই যে উৎকর্ষা দর্শকের মনে জাগিয়ে তোলা এর জন্ত চিত্রাভিনেতাদের সমুদ্রগর্ভে নিমজ্জমান পোতে প্রাণ বিপন্ন ক'রতে হয় না। চলচ্চিত্র-শালার মধ্যেই এ দৃশ্যের অভিনয় হয়। শিল্পীরা অবিকল জাহাজের অংশ বিশেষ নির্মাণ করে এবং সমুদ্রের পরিবর্তে সেটি ভাসানো হয় একটি ওয়াটারপ্রুফ ক্যানভাসে নির্মিত মস্ত চৌবাচ্চায়! জাহাজের খোলের মধ্যে ক্রমে জল বেড়ে ওঠে—পিছন থেকে হোস্পাইপের সাহায্যে তার মধ্যে জল ভরতে শুরু করা হয় বলে! ক্যানভাসের চৌবাচ্চাটিকে ইচ্ছামত দোলা দিয়ে সমুদ্রজল উত্তাল ও উচ্ছ্বসিত ক'রে তোলা হয়! রাশি রাশি জল চলকে উঠে জাহাজের ডেকের উপর আছড়ে পড়ে! ছায়াধরষত্রী (Camera-man) স্ক্রকৌশলে এ দৃশ্যে এমনভাবে লক্ষ্য সন্ধান (Focus) করেন যে এর সমস্ত কৃত্রিমতা ঢাকা প'ড়ে ব্যাপারটা দর্শকের চোখে বাস্তব সত্য হয়ে ওঠে।

চিত্রজগতে এই বাস্তবতার ছব্ব অঙ্কুরণের উপরই ছবির সাফল্য নির্ভর করে অনেক খানি। মাত্র দশ বছর আগেও এদেশের চলচ্চিত্র দর্শকেরা ছবির ভালমন্দ বিচার করে দেখতে জানতনা। বাঙলা ছবি তখন একটা নূতন জিনিস! এই নূতনের মোহই ছিল তখন যে কোনো বাঙলা ছবিতে দর্শক আকর্ষণের পক্ষে যথেষ্ট কৌতূহলোদ্দীপক। সে যুগের পরিচালকেরা যে কোনো প্রসিদ্ধ লেখকের গল্প নিয়ে তৃতীয় শ্রেণীর অভিনেতা অভিনেত্রীর সাহায্যেই ছবি তুলতে সাহস করতেন এবং ‘সেট’ বা দৃশ্যপটের জন্ত যে কোনো একটা বাগানবাড়ী ও থিয়েটারের ছ’ একটা সীনই পর্যাপ্ত বলে মনে করতেন। কিন্তু, আজ আর সেদিন নেই। আজ দর্শকেরা জনে জনে সমালোচক! তারা ছবির প্রত্যেক খুঁটিনাটি বিচার করে দেখতে শিখেছে! কাজেই পরিচালকদের অত্যন্ত সাবধানে কাজ করতে হয় কোথাও এতটুকু ফাঁকি বা গৌজামিল দেওয়া চলে না। সমস্ত ছবিখানির মধ্যে কোথাও যাতে এর কোনো কৃত্রিমতা ও নকল বেশ দর্শকের চোখে ধরা না পড়ে সেদিকে তীক্ষ্ণ দৃষ্টি রেখে কাজ করতে হয়। সব কিছুরই যাতে বাস্তব সত্যের অবিকল প্রতিকল্প হ’য়ে দেখা দেয় এর জন্ত বর্তমান প্রযোজক ও পরিচালক উভয়েই সতর্কভাবে অগ্রসর হ’তে হয়।

ছবির এই স্বাভাবিকতা বজায় রাখতে আজকাল প্রত্যেক প্রয়োগশালায় একটি রীতিমত বৃহৎ ছুতারের কারখানা ও কামার কুমোর প্রভৃতি অসংখ্য সুদক্ষ কারিগর রাখতে হয়েছে। এদের সঙ্গে আছেন আবার স্থাপত্য কলাবিদ, চিত্রকলাবিদ ও মূর্তিশিল্পী। এদের কি কি করতে হয় তার একটা কোনো বাঁধা ধরা হিসাব নেই, তবে এদের কাজের কয়েকটা দৃষ্টান্ত দিলে হয়ত কতকটা ধারণা হ’তে পারে যে কি প্রয়োজনে এদের প্রয়োগশালায় বেতনভোগীরূপে সংগ্রহ ক’রে রাখা দরকার। প্রাসাদ, কক্ষ, তোরণদ্বার, রথ, তাজান, পাল্কি, সিংহাসন পালঙ্ক, বেদী, মন্দির, বিগ্রহ, শিলাচিত্র, মর্ম্মর মূর্তি, জাহাজ, তরলী, বিমানপোত, পর্ণকুটির, ভাঙাবাড়ী, কারখানা ঘর, চাঁদনী ঘাট, স্মৃতিস্তম্ভ, কবর এমন কি শব্দার্থ পর্যন্ত যখন বা কিছু সরঞ্জাম ছবির জন্ত প্রয়োজন হয় তখনই তা’ নির্মাণ করবার জন্ত এদের ডাক পড়ে। স্থপতি নক্সা ও পরিকল্পনা থেকে কারিগরদের নির্মাণ কার্য তত্ত্বাবধারণ পর্যন্ত ব্যস্ত থাকেন। শিল্পীরা তার শোভা ও সৌন্দর্য্য সম্পাদন করতে লেগে যান, এমনি করে দেখতে দেখতে পনেরো দিনের মধ্যে হয়ত বৌদ্ধ যুগের এক বিরাট রাজপ্রাসাদ বিহার বা নগর গড়ে ওঠে!

বিগত মহাযুদ্ধের চিত্রে বহু বিমানপোত ও বড় বড় হাউটজার কামান এমন কি সাবমেরীন পর্যন্ত প্রয়োগশালায় কারখানায় তৈরি ক’রতে হ’য়েছিল। কারণ যুদ্ধের মধ্যে শত্রুপক্ষের গোলায় আঘাতে তা চূর্ণ বিচূর্ণ হ’য়ে যাবে। হালকা দেবদারু কাঠ, বেত, বাথারি, টিন, রবারের নল, সাইকেলের চাকা, পাইনের তক্তা, কাদামাটি, পাট, ছেঁড়া জ্বাকড়া, দড়ি-দড়া, পেরেক, তার, ক্যাশিশ, রবার, চামড়া, কাগজ প্রভৃতি বাজে জিনিসের সাহায্যে এই সব নকল সরঞ্জাম সুদক্ষ কারিগরের হাতে এমন ছব্ব সত্যরূপ ধারণ করে যে অনেক সময় ছবিতে সেই জিনিস দেখে বিশেষজ্ঞেরাও নকল ব’লে ধ’রতে পারেন না!

ঝড়, বৃষ্টি, বিদ্যুৎ, বজ্র, তুষারপাত, জলপ্রপাত, অগ্ন্যুৎপাত, ভূমিকম্প, বজ্রা প্রভৃতি বা’-কিছু প্রাকৃতিক বিপর্যয় ছবির জন্ত প্রয়োজন হয়, পরিচালকের আদেশ মত প্রয়োগশালায় মধ্যেই তা

সংঘটিত হ'য়ে থাকে। এসব চলচ্চিত্রাঙ্গারের কারিগরদের পক্ষে অত্যন্ত সোজা কাজ! সাত দিনের মধ্যে যারা অজস্তা গুহা বা তাজমহল তৈরী করে দিতে পারে। পনেরো দিন সময় পেলে যারা নিউইয়র্কের মত সহর থেকে আরম্ভ করে লগুন প্যারিস বার্লিন ভিয়েনা ভিনিস্ পর্য্যন্ত বড় বড় নগর নির্মাণ ক'রে ফেলতে পারে, হাবড়ার পুল থেকে হিমালয় পর্বত পর্য্যন্ত সৃষ্টিকরা যাদের পক্ষে অনায়াস সাধ্য, তাদের পক্ষে এসব নিতান্ত ছেলেখেলা। প্রয়োগশালায় 'সেট' বা দৃশ্যপটের মাথার উপর একটি সহস্র-ছিদ্র ট্যাঙ্ক বসানো হয়, একটু পাশে এরোপ্লেনের একটি প্রোপেলার (বায়ু চরুকি) ফিট করে রাখা হয়, চিত্র গ্রহণের সময় নলের সাহায্যে সেই সহস্র-ছিদ্র ট্যাঙ্কে ক্রমাগত জল ঢালা হয়। ছিদ্রপথে সেই জল বৃষ্টিধারার মত ঝরে পড়ে!—বৈদ্যুতিক শক্তির সাহায্যে বিমানপোতের সেই বায়ুচক্রটিকে প্রচণ্ড বেগে ঘোরাণো হয়, বাতাসের বেগে বৃষ্টিধারা ও দৃশ্যের গাছপালা বায়ুতাড়িত হ'য়ে ওঠে! দৃশ্যপটটি যথাসম্ভব অন্ধকার করা থাকে, আলোকদক্ষ প্রয়োজনমত মধ্যে মধ্যে চমকদীপের (Flash light) সাহায্যে বিদ্যুৎ ক্ষুরণের অনুকরণ করেন! শব্দযন্ত্রীরা মেঘ ও বজ্রধ্বনির শব্দ সরবরাহ করেন! ফলে, দৃশ্যটি ছবিতে দেখা দেয়—একেবারে ঘোর অন্ধকার রাত্রে প্রাণ ঝড় বৃষ্টি বিদ্যুৎ ও বজ্রাঘাতের মধ্যে যেন প্রত্যক্ষ সত্য হ'য়ে।

আভ্যন্তরীণ দৃশ্যপট সমস্তই প্রয়োগশালায় এই কারখানা থেকেই তৈরি হয়। বস্তির কোনো মজুরের ঘর, সহরের কোনো বড় লোকের বাড়ী—সে বড়লোকটি আবার বনেদি বড় লোক কিম্বা হঠাৎ বড় লোক—কি রকম ধনী সে জেনে তার ঘর দোর সেইরকম ধরণে সাজাতে হয় এর জন্ত পূর্বেই বলেছি প্রত্যেক প্রয়োগশালায় এক একজন কলানায়ক বা সজ্জাকর (Art or Technical Director) থাকেন। তাঁর কাজ ছবির গল্পের সময় ও বর্ণনা অনুযায়ী দৃশ্যপট সাজানো, সরঞ্জাম সংগ্রহ ক'রে দেওয়া, পোষাক পরিচ্ছদের ব্যবস্থা করা ইত্যাদি। এই মানুষটিকে সকল বিষয়ে অভিজ্ঞ হ'তে হয়। ইতিহাস, ভূগোল, পুরাতত্ত্ব, বর্তমান ও প্রাচীন সমাজের চালচলন আস্বাব পোষাক সবকিছুই তাঁর জানা থাকা দরকার। এক কথায় ব'লতে গেলে ব'লতে হয়—'কলা পরিচালক'কে হতে হবে একজন সবজ্ঞাতা—অর্থাৎ একখানি সজীব "এন্সাইক্লোপেডিয়া"।

অনেক সময় পরিচালকেরা অসাবধানতা বশত: ছবিতে একটু আধটুক এমন সাজাতিক ভুল ক'রে ফেলেন, যেজন্ত ছবিখানি সকল দিক দিয়ে সুন্দর হ'লেও সেই দু'একটি দোষের জন্ত দর্শকসমাজে তাঁদের হাত্তাপ্পদ হ'তে হয়। একবার কোনো পরিচালক একখানি বিগত মহাযুদ্ধ সংক্রান্ত চিত্র পরিচালনা ক'রছিলেন। সেই ছবিতে একটি দৃশ্য আছে বিজয়ী জার্মান সৈনিকেরা বেলজিয়মের মধ্যে প্রবেশ করেছে এবং একটি গ্রাম্যপথ দিয়ে সেই সেনা-বাহিনী মার্চ করে অগ্রসর হ'চ্ছে। সেদিন বড় গরম পড়েছিল; পরিচালকের অনুমতি নিয়ে যারা সৈনিকের ভূমিকা অভিনয় করছিলেন তাঁরা স্ব-স্ব পরিহিত 'কোটের বুকের বোতাম খুলে দিয়ে চলছিলেন এবং বীরত্বের পুরস্কার স্বরূপ জার্মানীর যে প্রসিদ্ধ 'আয়রন্ ক্রস' পদক আছে সেগুলি বুকের উপর এমন স্থানে তাঁরা বিশেষ করে এঁটেছিলেন যাতে ছবিতে তাঁদের সেই অলঙ্কার বেশ স্পষ্ট দেখা যায়! হঠাৎ এদিকে কলানায়কের দৃষ্টি পড়ায় তিনি সম্মত

পরিচালকের এ ক্রটি সংশোধন ক'রে দিলেন। তিনি স্বয়ং লড়াইয়ে যোগ দিয়েছিলেন এবং একাধিকবার জার্মান সৈন্যবাহিনীর বিজয় অভিযান প্রত্যক্ষ করেছেন। তিনি তাই বেশ জোর ক'রেই বললেন—“এ হ'তেই পারে না ; জার্মান সৈনিক সর্দিগর্ষি হয়ে যদি মরেও যায় তবু সে মার্চ করবার সময় কিছুতেই তার কোটের একটি বোতামও খুলবে না, আর তাদের ঐ ‘আয়রনক্রস’ পদকখানি এমনভাবে তাদের বুকে আঁটা পাকে যে প্রকৃতপক্ষে সেটা কারুর চোখেই পড়ে না ! দেখতে পাওয়া যায় শুধু তার সেই বিচিত্র সাদা কালোরংয়ের ফিতে যা বিশেষ করে ঐ পদকেই সংলগ্ন থাকে ! পরিচালক তৎক্ষণাৎ কলানায়কের মন্তব্য গ্রাহ্য ক'রে তাঁর এ ক্রটি সংশোধন ক'রে নিলেন। ফলে ছবিখানি যথাসম্ভব নির্দোষ হ'য়ে উঠলো। এইভাবে ছবির প্রত্যেক খুঁটিনাটি সম্বন্ধে বিশেষ সতর্ক দৃষ্টি না রাখতে পারলে অনেক সময় অনেক ভালছবিও নিন্দনীয় হয়ে পড়ে।

একখানি ছবিকে যদি সাফল্যমণ্ডিত করবার জন্ত কেউ কৃতসঙ্কল্প হ'ন তাহ'লে ছবির ‘সেট’ বা দৃশ্যপট নির্মাণে যে ব্যয় হবে তা'তে কাৰ্পণ্য করা চলবে না। চলচ্চিত্রের একটা প্রধান মোটা খরচ হ'চ্ছে তার এই আভ্যন্তরীণ দৃশ্যপট প্রস্তুতের ব্যয়। তার মূল কারণ, একখানি ছবিতে যে দৃশ্যপট ব্যবহার করা হয়, আর কোনো ছবিতে তা' ব্যবহার করা চলে না ! নূতন ছবি তোলবার সময় সেগুলি ভেঙে ফেলে আবার নূতন করে সমস্ত দৃশ্যপট প্রস্তুত করাতে হয়। চলচ্চিত্রের প্রথম যুগে দর্শকেরা বিভিন্ন ছবিতে একই দৃশ্যপট বা আস্রাব পুনরায় ব্যবহার করা হয়েছে দেখলে বিশেষ কিছু আপত্তি ক'রতনা। কিন্তু, হাল আমলের দর্শকেরা যদি পূর্বে-ব্যবহৃত কোনো একটা সামান্ত জিনিসও আর একখানি ছবিতে ব্যবহার করা হয়েছিল ব'লে চিনতে পারে, তাহলে থিকারের আর অবধি রাখে না ! কাজেই, প্রত্যেক ছবির জন্ত পৃথকভাবে নূতন ক'রে দৃশ্যপট আস্রাব ও সাজ-সরঞ্জাম তৈরি করে নিতে বাধ্য হ'তে হয়।

পূর্বেই বলেছি দৃশ্যপট দু'রকম আছে, আভ্যন্তরীণ ও বহির্দৃশ্য। গৃহের অভ্যন্তরে অর্থাৎ কোনো কক্ষমধ্যে বা অন্তঃপুরে যে দৃশ্য অভিনয় হয় সাধারণতঃ তাকেই ‘আভ্যন্তরীণ দৃশ্য’ (Interior) বলা হয়,—আর গৃহের বাহিরে যে দৃশ্য অভিনয় হয় তাকেই ‘বহির্দৃশ্য’ বলা হয়। আভ্যন্তরীণ দৃশ্য প্রয়োগশালায় চারিদিক ঘেরা আটচালার মধ্যে অর্থাৎ চিত্রচত্বরের (Shooting Hall) মধ্যেই সাজাতে হয়, তাতে শিল্পীর স্বাধীনতা নিতান্ত সীমাবদ্ধ হ'য়ে পড়ে, কিন্তু বহির্দৃশ্য সাজাবার সময়—যেমন ধরুন কোন দুর্গপ্রাকার শত্রুর আক্রমণ করবে—বা সসৈন্তে মহারাজ নগরে প্রবেশ করছেন অথবা কোনো প্রাসাদতুল্য অট্টালিকার ভোরগন্ধার পথে নায়ক নায়িকার প্রবেশ বা নির্গম দেখাতে হবে সে ক্ষেত্রে দৃশ্যপট সাজাবার সময় শিল্পী পূর্ণ স্বাধীনতা পায়, কারণ সে দৃশ্য প্রয়োগশালা সংলগ্ন কোনো উন্মুক্ত প্রাঙ্গণে নির্মাণ করা হয়। চারিদিক ঢাকা প্রয়োগশালায় আটচালার ভিতরের সঙ্গীর্ণ চতুঃসীমার মধ্যে সে তখন আর আবদ্ধ নয়, কাজেই বিশ্বকর্মা ও ময়দানবের সঙ্গে প্রতিযোগিতা করেই শিল্পী এক্ষেত্রে সুবৃহৎ দৃশ্যপট সাজাবার অবাধ সুযোগ পায়। বিশাল প্রাকার বেষ্টিত অত্রভেদী সুদৃঢ় দুর্গ শত্রুর প্রচণ্ড আক্রমণে চূর্ণ হয়ে গেল, বা ভীষণ ভূমিকম্পে একটা বিরাট নগর ধ্বংস হয়ে গেল, এসব

সুবহুঃ দৃশ্যপটে এ যুগের সুদক্ষ শিল্পীরা এমন নিপুণভাবে বাস্তবের অনুল্লকরণ করেন যে পর্দার উপর সে ছবি দর্শকের বিশ্বয়মুগ্ধ দৃষ্টির সম্মুখে অকৃত্রিম ব'লে মনে হয়! এই সব দৃশ্যপট নির্মাণের জন্ত ওপারের চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীরা অনেক সময় একখানি ছবিতেই হয়ত তিন লক্ষ টাকার উপর ব্যয় করেন। ফলে সেই তিনলক্ষ অল্পদিনেই তিরিশ লক্ষ হ'য়ে ঘরে ফিরে আসে।

চলচ্চিত্র ব্যবসায়ের প্রথম যুগে ছবিতে লণ্ডন বা প্যারিসের কোনো দৃশ্য দেখাবার প্রয়োজন হ'লে কোম্পানী সদলে লণ্ডনে বা প্যারিসে ছুটতেন। সেখানকার কোনো অল্পকূল স্থান নির্ণয় ক'রে ছবি তুলতেন গিয়ে, যাতে চিত্রে বর্ণিত ঘটনাস্থল ও তার পারিপার্শ্বিক আবস্থা ছবিতে সত্যরূপ নিয়ে প্রতিভাত হয়, কিন্তু, অধুনা এতটা শ্রম স্বীকারও আর তাঁদের ক'রতে হয় না। আজকাল প্রয়োগশালাতেই আদেশমাত্র অল্পদিনের মধ্যে চিত্রলোকের বিশ্বকর্মা ও ময়দানবেরা প্যারিস বা লণ্ডনের মত বড় বড় সহরও অবিকল নির্মাণ ক'রে ছেড়ে দেন। যে সব প্রাচীন সহর আজ ধরা পৃষ্ঠ হ'তে চিরদিনের মত লুপ্ত হ'য়ে গেছে চিত্রলোকের বিশ্বকর্মা প্রয়োগশালায় ছ'মাসের মধ্যেই সেই বারিকক, আসিরীয়া, পম্পাই, পাসিপলিস্ প্রভৃতি লুপ্ত জনপদ আবার নূতন ক'রে সৃষ্টি করছেন।

অবশ্য একটা কথা এখানে বলা দরকার যে—চলচ্চিত্র তোলা কোনো অমিতব্যয়ী ধনীর সখের খেয়াল চরিতার্থ করা নয়, এ একটা রীতিমত ব্যবসা। এতে প্রতিপদে লাভ লোকসান ক্ষতিয়ে চলতে হয়। যেখানে ছবির কোনো ক্ষতি না ক'রে বায় সংক্ষেপ করা যেতে পারে সেখানে অকারণ অর্থব্যয় করা মুঢ়তা। ধরুন যেমন কোনো ছবিতে মনোহর সরোবর ও পুষ্পোচ্ছান দেখাতে হবে, সে ক্ষেত্রে ঐরূপ অল্পকূল স্থান কোথাও সন্ধান করে নেওয়া হয়, প্রয়োগশালায় এ দৃশ্যপট নির্মাণ ক'রে অনর্থক অর্থব্যয় করা হয় না। কোনো ছবিতে হয়ত এমন একটি পথ দেখাতে হবে যার উভয় পার্শ্বে দীর্ঘ দেবদারু শ্রেণী আছে! ঐরূপ পথ কাছাকাছি কোথাও না পাওয়া গেলে কি করা হয় জানেন?—যে কোনো সাধারণ পথ যার উভয় পার্শ্বে টেলিগ্রাফ বা ইলেকট্রিকের পোষ্ট আছে অথচ ট্রাম লাইন বা বাস চলাচল নেই, সেই রাস্তা বেছে নিয়ে দেবদারু গাছের অসংখ্য ডালপালা কেটে এনে সেই টেলিগ্রাফ বা ইলেকট্রিক পোষ্টগুলিতে বেঁধে ছ' একঘণ্টার মধ্যেই সেগুলি দেবদারু বৃক্ষশ্রেণীতে রূপান্তরিত ক'রে নেওয়া হয়। অবশ্য এ সব ব্যাপারে ছায়াধরময় চলচ্চিত্রকে প্রচুর সাহায্য করে। হয়ত' কোনো ছবিতে মিশরের পিরামিড দেখাতে হবে, সে জন্ত আর মিশরে ছুটতে হয় না। প্রয়োগশালায় একতলার মত সামান্য উচু করে কাঠের তক্তার সাহায্যে একটি নকল পিরামিড তৈরী করা হয়, কিন্তু ক্যামেরার চাতুরীর সাহায্যে ছবিতে সেটি এতবড় ক'রে তোলা হয় যে আলোকচিত্রের কোণে তা' মিশরের বিশাল পিরামিডকে প্রতিদ্বন্দিতায় আহ্বান করতে পারে! যেমন সেদিন “কিং কং” ছবিতে অতিকায় গ্যারিলাটিকে অসম্ভব বড় করে দেখানো হয়েছে। আজকাল ক্যামেরা এবং আলোক চিত্রের চাতুরী ও কোণলের গুণে পরিচালক অনেক অসম্ভবও সম্ভব ক'রে তুলতে পারছেন, যা আগের দিনে হয়ত' তাঁদের কল্পনারও অতীত ছিল! ছবিতে এখন মধ্যমেটকে ‘কুতব মিনার’, টেগোর ক্যাস্কে ‘বিজাপুর

দুর্গ' বা 'জ্যাকেরিয়া মশজিদকে জুমামশজিদে রূপান্তরিত ক'রে নেওয়া অনায়াসসাধ্য হয়ে পড়েছে।

ক্যামেরার হৃদয় দৃষ্টিকে প্রতারণা করবার উদ্দেশ্যে চিত্রের পটভূমিকে অস্পষ্ট বা আব্‌ছায়া করে ঢেকে ফেলবার জন্ত জালি পরদা, ধোঁয়ায় আবরণ এবং গাছপালা কেটে এনে বসাবার কৌশলও চলচ্চিত্রের প্রভূত সাহায্যে এসেছে! নইলে আজ চিড়িয়াখানার পশুদের নিয়ে জঙ্গলের ছবি দেখানো সম্ভব হ'তনা।



লিওনার্ডা ফার্নান্দেস আন্ডারসন ২২১



ব্র্যাঙ্কি স্কেট ও টমাস্ ইন্স ২২৮



নেটদম্পত্য—কথচাটাটন ও
রাল্ফ ফর্বস্

২৩২



স্বতন্ত্র অভিনেত্রী ডোলোরেস ডেলরিনো।

চলচ্চিত্রের চাতুরী

ছায়াধরবস্ত্রের তীক্ষ্ণ দৃষ্টিকে সহজে প্রতারণিত করা যায় না। তাই চলচ্চিত্রের অভিনেতাদের রূপসজ্জায় সবিশেষ সতর্ক হ'তে হয়। মঞ্চসজ্জাকরও দৃশ্যপটে কোথাও ফাঁকি বা গোঁজামিল দিতে সাহস করেন না। ক্যামেরার সামনে এ পর্য্যন্ত তাই যা কিছু সমস্তই যথাসাধ্য স্বাভাবিক করে তোলবার প্রয়াস চলে আসছে। কিন্তু, যখন প্রয়োজনের তাগিদ আসে, তখন মানুষের বুদ্ধি তার সৃষ্ট এই বস্তুটিকে ঠকাবার জন্ত চেষ্টার ক্রটি করেনা। চেষ্টার অসাধ্য কিছু নেই। কাজেই এ বিষয়ে অপ্রত্যাশিত সাফল্য লাভ করে সে এখন এই চাতুরীতে এমন স্তূদক্ষ হয়ে উঠেছে যে ছায়াধরবস্ত্রের দৃষ্টি এখন ছায়াধরবস্ত্রী সম্পূর্ণ আয়ত্তাধীনে এসেছে।

চাতুরী কৌশলে চলচ্চিত্রে আজ এমন সব ঘটনার সম্ভাবনা প্রত্যক্ষ প্রদর্শিত হ'চ্ছে যা দর্শকের দৃষ্টিতে সত্যরূপে প্রতিভাত হ'য়ে বিশ্বাসে ও আনন্দে তাদের অভিভূত করে দিচ্ছে! চাতুরী চলচ্চিত্রের আজ শুধু একটা প্রধান সহায় ও সম্পদই নয় একটা প্রধান আকর্ষণও বটে! 'রঙ্গমঞ্চ' এ সব সুযোগ থেকে সম্পূর্ণ বঞ্চিত ব'লে দর্শকের ভিড় আজ নাট্যাশালার দুয়ার অপেক্ষা ছবিবরের দরজাতেই বেশী দেখতে পাওয়া যায়!

রঙ্গমঞ্চের অভিনয় দর্শকের দৃষ্টির সম্মুখে হয়; কিন্তু চলচ্চিত্রের অভিনয় হয় ক্যামেরার দৃষ্টির সম্মুখে। রঙ্গমঞ্চে দর্শক যা' দেখে তা' সে তা'র নিজের চোখেই দেখে, কিন্তু চলচ্চিত্রে সে যা দেখে তা' ক্যামেরার দৃষ্টির অধীন হ'য়ে তা'কে দেখতে হয়। কাজেই পরিচালক তার আপন আয়ত্তাধীন ছায়াধরবস্ত্রের দৃষ্টিকে প্রতারণা দ্বারা দর্শককে যথেষ্ট প্রতারণিত ক'রতে পারে। মেলিজ নামে একজন ফরাসী বাত্মকর (M. Melies) সর্বপ্রথম ছায়াচিত্রে ভেক্ট্রি দেখিয়ে দর্শকদের প্রচুর আনন্দ দিয়েছিলেন। তারপর ইংরাজ প্রযোজক রবার্ট পল মেলিজের ছবির জনপ্রিয়তা দেখে এ বিষয়ে তাঁর পদাঙ্ক অনুসরণ করেছিলেন। চলচ্চিত্রের প্রথম যুগে এই ম্যাজিকের ছবি ছায়াভিনয়ের চিত্র-স্থতীর একটা প্রধান অঙ্গ ছিল। ক্রমে, চলচ্চিত্রের উন্নতি ও অগ্রসরের সঙ্গে সঙ্গে সেই আদিকালের 'বাত্ম ছবি' ধীরে ধীরে অস্তহিত হয়েছে বটে—কিন্তু, সেই সব ছবি তোলার অনেক কূট-কৌশল আজকের পরিচালকেরাও প্রয়োজন মত মাঝে মাঝে একাধিক চিত্রে ব্যবহার করেন।

চলচ্চিত্রের প্রত্যেক চাতুরীর পরিচয় দিতে গেলে একখানি পৃথক বই লিখতে হয়, তাতেও কিন্তু সব কিছু বলা সম্ভব নয়; কারণ চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালায় নিত্য নূতন নূতন কৌশল উদ্ভাবিত হচ্ছে নানা ছবির পৃথক পৃথক ঘটনা ও ভিন্ন ভিন্ন প্রয়োজনের প্রবল তাড়নে। এর কোথাও যে কোনোদিন পূর্ণচ্ছদ পড়বে এ সম্ভাবনা একেবারেই নেই। অতএব, এখানে

চলচ্চিত্রের এমন কয়েকটি প্রধান চাতুরীর উল্লেখ করলেই হবে—যে গুলিকে ভিত্তি করেই অধিকাংশ চাতুরীর রকমফের করা সম্ভব হয়েছে। আলোকচিত্র গ্রহণের নানা কৌশলেই চলচ্চিত্রের চাতুরী বেশীর ভাগ নিম্পন্ন হয়। পূর্বে যে ‘বিকাশ’ ‘বিলোপ’ ‘অন্তর্দান’, ‘বিলয়’ প্রভৃতি ছায়াধর যন্ত্রের কতকগুলি কৃতিত্বের উল্লেখ করেছি, সেগুলি সমস্তই চলচ্চিত্রের এই চাতুরী বিভাগের অন্তর্গত। এই গুলিকে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে সময়ের তারতম্য ঘটিয়ে মাথা খেলিয়ে ব্যবহার করতে পারলে চলচ্চিত্রকে যে কত সুন্দর ও রহস্যময় ক’রে তুলতে পারা যায়, তার পরিচয় আজ হোলিউডের একাধিক প্রসিদ্ধ পরিচালক তাঁদের অনেক ছবিতে দেখিয়ে দিয়েছেন ও এখনও দিচ্ছেন।

ক্যামেরার চোখ চাপা দিয়ে যে ছবিতে কত অসংখ্য চাতুরী খেলা হয় দর্শকেরা তার কোনো সন্ধানই পান না। পুরাণে ছবির স্মৃতি যাদের স্মরণ আছে তাঁরা বলতে পারবেন সেদিন কত বিস্মিতই না তাঁরা হয়েছিলেন যখন দেখেছিলেন তাঁদের চোখের সামনেই ছবির নায়ক হঠাৎ অদৃশ্য হয়ে গেল! যেন হাওয়ার মিলিয়ে গেল সে! কিম্বা হয়ত’ মাটির মধ্যে ঢুকে গেল! সঙ্গে সঙ্গে সেখান থেকে খানিকটা ধোঁয়া এবং আগুনের শিখা বেরিয়ে এল! অথবা, জলজ্যাস্ত মানুষটা চট ক’রে হয়ত গাধা বনে গেল! অজগর সর্প হয়ে গেল এক অনিন্দ্য-সুন্দরী রাজকুমারী।

এগুলো দেখতে যতটা বিস্ময়কর, দেখানো কিন্তু ততটা কঠিন নয়। ক্যামেরার কারচুপি যত রকম আছে তার মধ্যে এই চালাকীটুকুই সব চেয়ে সহজ সাধ্য। যাকে উড়িয়ে দিতে হবে—মুহূর্তের জন্য ক্যামেরার চোখ চেপে ধ’রে তাকে দৃশ্যপটের মাঝখান থেকে বিহ্যৎবেগে সরিয়ে দিয়ে সঙ্গে সঙ্গে ক্যামেরার কাজ আবার শুরু করে দেওয়া হয়। মাটির ভিতর ঢুকে গেল দেখাবার সময় নায়ক একটি বার লাফ দিয়ে পড়ে মাটির উপর, পড়বাত্রই সঙ্গে সঙ্গে ক্যামেরা বন্ধ করা! ধোঁয়া এবং অগ্নিশিখা দেখাবার প্রয়োজন হ’লে সেই মুহূর্তে সেখানে একটা বাক্সের খুরি বাজী জ্বলে দেওয়া দরকার, তারপর, নিমেষের মধ্যে ক্যামেরা আবার তার কাজ শুরু করে দেয়।

যেখানে মানুষটিকে হঠাৎ গাধা বা উল্লুকে রূপান্তরিত করবার প্রয়োজন থাকে সেখানে ক্যামেরা থামিয়ে লোকটি দৃশ্যপটের যে অংশ থেকে সরে যায়, ঠিক সেই স্থানে সেই পরিবর্তনীয় জীবটিকে তৎক্ষণাৎ স্থাপন করে ক্যামেরার কাজ আরম্ভ ক’রতে হয়। আর যদি হঠাৎ পরিবর্তন না হ’য়ে ধীরে ধীরে ব’দলে যাচ্ছে দেখাতে হয়, যেমন ধরুন এক অশীতিপর বৃদ্ধা তার বিগত যৌবনের সুখস্মৃতি ধ্যান করতে করতে হয়ত আন্তে আন্তে চোখের সামনে সুন্দরী তরুণী হ’য়ে উঠলো,—কিম্বা একজন জীবন্ত মানুষ দেখতে দেখতে পাষাণ প্রতিমূর্তিতে রূপান্তরিত হয়ে গেল! অথবা, শিল্পীর সৃষ্ট শিলারূপ ক্রমে ক্রমে প্রাণময়ী হ’য়ে উঠলো!—এ সব দেখাবার জন্য সেই ‘বিকাশ’ ও ‘বিলয়’ আদি কৌশলের সাহায্য নিতে হয়। যে মূর্তিটি ধীরে ধীরে বিলুপ্ত হ’চ্ছে তার সঙ্গে সঙ্গে সমান তালে ধীরে ধীরে পরিবর্তনীয় মূর্তিটির ‘বিকাশ’ ঘটছে—একই সময়ে একসঙ্গে এই উভয় বিধ চিত্র লওয়ার কৌশলে পর্দার উপর অনেক অবটন সংঘটন করিয়ে দর্শকদের তাক লাগিয়ে দেওয়া যায়!

কিছুদিন পূর্বে একখানি ফরাসী ছবিতে দেখা গেছিলো একজন ঘুমকাতুরে লোক যেখানে সেখানে ঘুমিয়ে পড়ছে! একদিন সে পথে যেতে যেতে রাস্তায় ঘুমিয়ে পড়ল। ঘুমন্ত অবস্থায় তার পায়ের উপর দিয়ে চলে গেল একখানা গাড়ী। লোকটি ঘুম ভেঙে চোখে চেয়ে দেখলে তার দু'খানি পা'ই কাটা গেছে! একেবারে শরীর থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়েছে! সেই সময় যাচ্ছিল সেই পথে তার এক পরিচিত ডাক্তার! লোকটি পা'দুখানি তুলে ইসারা করে তাকে ডেকে দেখিয়ে দিলে নিজের অবস্থা! ডাক্তার কাছে এসে ব্যাপার দেখে, ক্ষণকাল চেষ্টা করে তার ছিন্ন পা'দুখানি জুড়ে দিলে। সে লোক তখন পথশয্যা পরিত্যাগ করে উঠে চলে গেল!

ব্যাপারটা দেখতে যতটা রহস্যজনক, কাজে কিন্তু তা' নয়। দু'খানি নকল পা' আর একজন ছিন্নপদ লোক, এবং ক্যামেরা কোণলের সাহায্যে সহজেই যে কোনো অভিনেতার এ রকম ছবি তোলা যায়। যতক্ষণ অভিনেতা চলে আসে, পথে শুয়ে পড়ে এবং ঘুমোয় ততক্ষণ ক্যামেরা চলতে থাকে—গাড়ী এসে তার পায়ের কাছে পৌঁছলে, ক্যামেরাও থামে। অভিনেতার আসল পা তখন পিছনে গুটিয়ে রেখে কিম্বা সেই পা'কাটা লোকটিকে এখানে শুইয়ে দিয়ে একটু তফাতে নকল পা' সাজিয়ে দেওয়া হয়; গাড়ী চলে যায় সেই নকল পা'দুখানিকে যেন বিচ্ছিন্ন ক'রে দিয়ে! ক্যামেরা ঠিক সেই সময় আবার ছবি নিতে সুরু করে, ডাক্তার আসে, নকল পা জুড়ে দেয়, ক্যামেরা বন্ধ করা হয়। তখন নকল পা সরিয়ে অভিনেতা আসল পা বার ক'রে রাখে, কিম্বা সেই পা'কাটা লোকটিকে সরিয়ে দিয়ে অভিনেতা নিজে এসে শোয়। ক্যামেরা আবার চলে, দর্শকে দেখে লোকটির কাটা পা' আবার জোড়া লেগে গেছে! সে তখন ধুলো ঝেড়ে রাস্তা থেকে উঠে আবার চলতে সুরু করে।

নকল পা' কেন, অনেক ছবিতে একটি বা একাধিক আগু নকল মানুষও ব্যবহার ক'রতে হয়। ধরুন একখানি ছবিতে দেখা গেল হোটেলের দশতলা বা বারো তলা উপরে একঘরে এক তরুণ দম্পতী মিলন সুখে দিন যাপন ক'রছে। সেই হোটেলের একটা দুর্দান্ত বদমায়েস এসে ঢুকলো। সুন্দরী তরুণীকে দেখে মুগ্ধ হ'ল। তাকে প্রলোভন দেখিয়ে ভুলিয়ে নিতে চেষ্টা করলে! কিন্তু অকৃতকার্য হ'য়ে শেষে বলপ্রয়োগে কার্যোদ্ধার ক'রতে প্রস্তুত হ'ল। গভীর রাত্রে তাদের শয়ন কক্ষে গিয়ে প্রবেশ করলে, ঘুমন্ত মেয়েটাকে টেনে তুলে নিতে গেল মেয়েটির আর্ন্তস্বরে স্বামীর ঘুম ভেঙে গেল! লাগলো দুজনে দাঙ্গা,—চল্লো ধস্তাধস্তি! গুণ্ডা প্রকৃতির যুগা লোকটির দেহে অসুরের মত শক্তি! ছেলেটাকে সে ঠেলে নিয়ে চললো একেবারে খোলা জানলার ধারে; তারপর, প্রবল ধাক্কা মেরে ফেলে দিলে সেই খোলা জানালা দিয়ে তাকে বারো তলার উপর থেকে একেবারে নীচে! জানালার ধার পর্যন্ত গিয়ে ক্যামেরা থামে। তখন আসল মানুষটিকে সরিয়ে গুণ্ডার হাতের মধ্যে নকল মানুষটিকে দেওয়া হয়। ক্যামেরা চলতে থাকে। জানালা থেকে নীচে পড়ে যায় সেই নকল তৈরী মানুষটি! আবার ক্যামেরা থামে। নকল মানুষটি যেখানে পড়ে সেখানে থেকে সেটিকে সরিয়ে সেই ভাবে সেখানে আসল লোক এসে শোয় তখন ক্যামেরা আবার চলতে থাকে।

চায়ের ডিশ্ কাপ, জলের গেলাস, বা টেবিলের উপর ঘড়ী, ফুলদান, দোয়াত, কলম ইত্যাদি সহস্রা লাফালাফি সুরু করে দিয়েছে এমন অনেক ছবিতে দেখা যায়। থোকা ঘুমিয়েছে; ঘুমিয়ে ঘুমিয়ে সে স্বপ্ন দেখছে যেন তার খেলাঘরের কাচের পুতুলগুলো হঠাৎ জীবন্ত হয়ে উঠে নড়ে চড়ে বেড়াতে সুরু করেছে, পরস্পরের সঙ্গে লড়াই করেছে—ইত্যাদি, ফুলদানীতে সাজানো ফুলগুলো হঠাৎ গাছে ফিরে যাবার জন্য উৎসুক হয়ে উঠে ফুলদানীর ভিতর থেকে এক একটা করে লাফিয়ে উঠে এসে চলে যেতে সুরু করলে—এ সমস্তই ক্যামেরা কোণে দেখানো সম্ভব হয়েছে। প্রতি সেকেন্ডে ঘোলাখানি করে ছবি তুললে তার গতি পর্দার উপর দর্শকের দৃষ্টিতে সম্পূর্ণ সহজ ও স্বাভাবিক দেখায় কিন্তু ক্যামেরার গতি স্তম্ভনের (Stop Motion) দ্বারা যদি প্রতি সেকেন্ডে কোনো কিছুর আট, চার, দুই বা একখানি ক’রে মাত্র ছবি নিয়ে ফিল্ম তোলা হয়, তাহলে সে ছবি পর্দার উপর এমন সব কাণ্ড কারখানা বাধাবে যে দর্শকের চোখে সমস্তই ভুতুড়ে ব্যাপার বলে মনে হবে! এইরকম ছবি তোলবার সময় প্রত্যেক চিত্রের ছায়াগ্রাহ (Exposures) সংখ্যার ব্যবধান কমিয়ে বাড়িয়ে যাকিছুর ছবি নেওয়া হবে তারই গতি পর্দার উপর হাশ্বকর ভৌতিক বা অদ্ভুত দেখাবে।

জড় পদার্থ নিয়ে এই ধরনের একখানি সুসঙ্গত ও অর্থপূর্ণ এবং চিত্তাকর্ষক ছবি তোলা অত্যন্ত শৈথিল্য পরিশ্রম ও সময়-সাপেক্ষ। প্রত্যেকবার প্রত্যেক জিনিসটির এক একখানি করে ছবি নেওয়া, ছবি নেবার পূর্বে প্রত্যেকবার জিনিসটির অবস্থান ঈষৎ পরিবর্তন ক’রে দেওয়া এবং এমন ভাবে শেষ পর্যন্ত তাকে নিয়ে যাওয়া যে পর্দায় এ ছবি দেখবার সময় এর অন্তরালে যে মানুষের হাত আছে এরূপ সন্দেহ মাত্রও যেন দর্শকের মনে না উঠতে পারে।

কাটুন বা ব্যঙ্গ কোতুকের চিত্র, পাষণ মূর্তি সজীব হয়ে উঠা, পুতুলের প্রাণলাভ প্রভৃতি ছবি এই ভাবেই তোলা হয়! চিত্র পরিচয়ের প্রত্যেক হরফটি কত রকম কায়দা করে ডিগবাজী খেয়ে নেচে ঘুরে উড়ে যে যার যথাস্থানে এসে বসে, তখন লেখাটি সম্পূর্ণ দেখা যায় এবং উদগ্রীব দর্শকেরা পড়তে পেরে নিশ্চিত বোধ করে। এও ঐ একই কোণে সাধিত হয়।

চিত্রগ্রাহ কালে গতিস্তম্ভন উদ্ভাবিত হবার পর চলচ্চিত্রের আর একটা মস্ত স্বেচ্ছা হয়—এই যে—ছবিতে দ্রষ্টব্য ঘটনার সময় সঙ্কেপ করা এখন ছায়াধরযন্ত্রীর সম্পূর্ণ ইচ্ছাধীন। যেমন ধরুন একটি গোলাপ গাছে কুঁড়ি ধরলো, সেটি ক্রমে বড় হ’ল, তারপর ধীরে ধীরে দিনে দিনে প্রস্ফুটিত হ’য়ে উঠলো! প্রকৃতপক্ষে যে কোনো গোলাপ বাগেই এটা ঘটে কয়েক সপ্তাহ ধরে! কিন্তু, এ ব্যাপার চলচ্চিত্রে আমরা কয়েক মিনিটের মধ্যেই ঘটতে দেখি! কারণ, চলচ্চিত্র গোলাপ ফুলের বিভিন্ন অবস্থার পরের পর একখানি করে ছবি নেয় হয়ত দশ মিনিট পনেরো মিনিট বা আধঘণ্টা একঘণ্টা অন্তর। কিন্তু, পর্দার উপর দেখাবার সময় সে ছবি ঠিক বিধি নির্দিষ্ট সময়ানুপাতেই প্রদর্শন করা হয়; কাজেই ছবিতে ঘটনার সময়ও সহজেই সঙ্কেপ হ’য়ে যায়। একটা অট্টালিকা কি ভাবে নির্মিত হয় সেও চলচ্চিত্রে এই উপায়েই দেখানো যায়।

একতাল মাটি আপনা আপনি নড়ে চড়ে গড়ে উঠলো একটি সুন্দর মূর্তি হ’য়ে! এ দেখে

কে না অবাক হয়। কিন্তু, এ ছবিও দেখানো হয় উপরোক্ত ক্যামেরাকৌশলে। প্রথমে একতাল মাটিকে মূর্তিশিল্পী একটু একটু করে টিপে ধীরে ধীরে রূপ দেন। মাটির এই ক্রম পরিবর্তনের ছবি প্রত্যেক বার ক্যামেরার তুলে নেওয়া হয়, কিন্তু শিল্পীকে প্রতিবারই ক্যামেরার সামনে থেকে সরিয়ে দিয়ে। তারপর মূর্তি শেষ হয়ে গেলে ছবিখানি দাঁড়ায়—একতাল মাটি যেন আপনা আপনি গড়ে উঠলো একটি সুন্দরীর মূর্তি হয়ে। এ ছবি আর একভাবে আরও সহজে তোলা সম্ভব হয়েছে চিত্রপট্রী উন্টোদিক থেকে দেখাবার কৌশল আবিষ্কার হওয়াতে। অর্থাৎ, ছবিখানি যেখানে শেষ হ'ল, পর্দায় ফেলে দেখাবার সময় গাকে ঘুরিয়ে নিয়ে সেই শেষদিক থেকেই সুরু করে দেখিয়ে যাওয়া। ফলে, যেখানে ছবি তোলা আরম্ভ হ'য়েছিল সেইখানে এসে এ ছবি শেষ হয়। এ ক্ষেত্রে কাঁচামাটির একটি মূর্তি আগে গড়ে শেষ করে নিয়ে তারপর ছবি তোলা সুরু হয়। প্রত্যেকবার সেই মূর্তিটির যেমন এক একখানি ছবি নেওয়া হয় অমনি সঙ্গে সঙ্গে মূর্তিটির কাঁচা মাটি খানিকটা পিটে খেবুড়ে দেওয়া হয়। এইভাবে তুলতে তুলতে শেষ পর্যন্ত সমস্তটাই একটা মাটির তাল হ'য়ে দাঁড়ায়। ছবি তোলাও শেষ হয়। তারপর এ ছবি পর্দায় ফেলে দেখাবার সময় উন্টে নিয়ে এই শেষ দিক থেকেই প্রথম দেখানো সুরু করা হয়, ফলে দর্শকেরা দেখে একতাল মাটি ধীরে ধীরে একটি মূর্তি হয়ে গড়ে উঠলো। ঠিক এই ভাবেই একটি তৈরী বাড়ী যখন ভাঙা হয় তার ক্রমশ ছবি তুলে নিয়ে তারপর পর্দায় সে ছবি ঘুরিয়ে যদি শেষ থেকে সুরু করে দেখানো হয়—তাহলে দর্শকেরা দেখবে ইট পাথর দরজা জানলা আপনা আপনি এসে যে যার যথাস্থানে বসে একখানি বাড়ী তৈরী হয়ে গেল।

আলোকচিত্রকরের রসায়নাগার এই সব রহস্যময় চিত্র পরিচ্ছুতনে প্রয়োগশালাকে প্রচুর সাহায্য করে। পূর্বে যখন একই ক্যামেরার সাহায্যে একই ছায়াপট্রীর উপর দ্বিপাতন (Double Exposure) চিত্র গ্রহণের সূচ্য ছিল না, তখন দুটি ছবি পৃথক পৃথক তুলে নিয়ে পরে রসায়নাগারে সে ছবি দু'খানিকে অতি সতর্কতার সঙ্গে একখানি সমপট্রীর (Positive Film) উপর ছেপে নিতে হ'ত। যেমন ধরুন কোনো ছবিতে আছে—তার প্রাণাধিক প্রিয়তমাকে হারিয়ে জনৈক লোক প্রাণের জ্বালা ভোলবার জন্য মদ খেতে সুরু করেছে। কিন্তু, হঠাৎ দেখলে যেন তার মদের বোতলের মধ্যে তার প্রণয়িনী দাঁড়িয়ে হাসছে। এ ছবি তোলবার জন্য প্রথমে—মদের বোতল নিয়ে তারই দিকে অবাক হ'য়ে চেয়ে লোকটা ব'সে কি যেন দেখছে এর একটা 'সন্নিধ চিত্র' (Closeup) নেওয়া হ'ত, তারপর নেওয়া হ'ত তার প্রণয়িনীর ছবি। বোতলের আকারের অনুপাতে যাতে আসে ক্যামেরা থেকে ততদূরে তাকে সরিয়ে দাঁড় করিয়ে ছবি তোলা হ'ত। তারপর সেই দু'খানি বিষম ছায়াপট্রী (Negative) নিয়ে রসায়নাগারে একখানি সমপট্রীর উপর এমনভাবে ছাপা হ'ত যাতে সেই প্রণয়িনীর ছবি ঠিক বোতলের মধ্যে দেখা যায়। আজকাল, দোডালা (Double disc) ক্যামেরা উদ্ভাবিত হওয়ায় দ্বিপাতন চিত্র নেওয়া অত্যন্ত সহজ হয়ে গেছে। একই ছায়াধর যন্ত্রের সম্মুখে একই চিত্রে একজন অভিনেত্রীর পক্ষে—মা ও মেয়ের যুগ্ম ভূমিকা অথবা যমজ ভগ্নীদ্বয়ের অংশ নিয়ে আগাগোড়া অভিনয় করা সম্ভব হ'য়েছে। কারণ এতে

ইচ্ছামত বিষম ছায়াপত্রীর (Negative) প্রত্যেক চিত্রাংশের অর্ধেকটা মাত্র ব্যবহার করে অপরোংশ অক্ষত রাখা যায় এবং পরে আবার তাকে প্রথম কাঠিমে (Reel) গুটিয়ে নিয়ে অক্ষত অংশে পুনরায় ছবি তোলা চলে !

জলের ভিতরের ছবি দেখাবার জন্য আজও রসায়নাগারের সাহায্য নিতে হয় । আকাশের —মেঘবৈচিত্র্য এবং ধূমজ্যোতি প্রভৃতির ছবিও রসায়নাগার সরবরাহ করে ! অর্থাৎ, জলের বা মেঘের বিষমপত্রী আগেই নেওয়া থাকে, পরে যিনি জলদেবী বা মেঘপরী অভিনয় করেন তিনি প্রয়োগশালায় ডান্ডার উপর শুয়েই হাত পা ছোঁড়েন, ক্যামেরায় উপর দিক থেকে তাঁদের ছবি নেওয়া হয়, তারপর সেই ছবি জলের ছবির সঙ্গে বা আকাশের মেঘের উপর—যে ক্ষেত্রে যেমন প্রয়োজন সেই মত একই সমপত্রীর উপরে একত্রে ছেপে নেওয়া হয় । ঠিক এই ভাবেই ছবির উপর চিত্রপরিচয় ও (Titles) ছাপা হয় ।

ছায়াপত্রী উটে নেওয়ার মত আবার ক্যামেরা উটে নিয়ে যে ছবি তোলা হয় তার ফল আরও অদ্ভুত ! এতে ছবি তোলবার সময় স্বাভাবিক ছবিই ওঠে কিন্তু সে ছবি পর্দায় দেখাবার সময় দেখা যায় বিপরীত ব্যাপার ! ঝগুগা পাহাড় থেকে নেমে যাচ্ছে দেখায় জলস্রোত পাহাড় বেয়ে উপরে উঠছে ! সঁতারু ক্রীড়ামঞ্চ থেকে পুষ্করিণীতে ঝাঁপ খাচ্ছে — দেখায়—সঁতারু পুষ্করিণী থেকে লাফিয়ে ক্রীড়ামঞ্চে উঠছে । এই উপায় উদ্ভাবিত হবার পর হান্সরসের চিত্র নানা দিক দিয়ে পরিপুষ্ট হ'য়েছে !

চিত্রে কোন যানবাহন বা মনুষ্যকে বিহ্যৎবেগে ছুটে চলেছে দেখানোর সহজ উপায় হ'চ্ছে প্রতি সেকেন্ডে যোলখানা ছবির পরিবর্তে প্রতি সেকেন্ডে দশখানা বা বারোখানা করে ছবি তুলতে হয় । সেই ছবি যখন প্রক্ষেপণ যন্ত্রের ভিতর দিয়ে পর্দার উপর যথানিয়মে গিয়ে পড়ে তখন যে মানুষ চ'লছিল ধীরে তাকে দেখায় যেন বিহ্যৎগতি সম্পন্ন !—

মোটরবাইক বা মোটরগাড়ী ভীমবেগে দেয়াল ভেঙে ফুটো করে বেরিয়ে গেল ; বা প্রাণভয়ে পলাতক কেউ ছাদের উপর লাফিয়ে পড়ে ছাদ ফুঁড়ে মেরে ফুটো হয়ে একেবারে নীচের তলায় গিয়ে পড়লো ! এসব দেখানো হয় অতি নিরাপদ অবস্থায় ! প্রয়োগশালায় মধ্যেই এমনভাবে কাঠের ইট সাজিয়ে আলগা ক'রে দেওয়ালের এক অংশ গঁথে রাখা হয় যে সামান্য ধাক্কা লাগলেই সেই অংশ ভেঙে পড়ে গিয়ে দেয়াল যেন ফুটো হয়ে গেল এমনি দেখায় । ঘরের মেঝেও তাই ; তবে লোকটি যখন দোতলা থেকে একতলায় পড়ে, তখন প্রয়োগশালায় মাত্র সে চার ফুট কি ছ'ফুট নীচের লাফিয়ে পড়ে, কিন্তু ক্যামেরা কৌশলে এমনভাবে ছবি নেওয়া হয় যে দর্শকেরা দেখে সে একতলা থেকে দোতলায় লাফিয়ে পড়লো ! পড়ার সঙ্গে সঙ্গেই দু' একখানা বরগা, খানিকটা কার্গিশ এক আধখানা টালি খানিকটা চুণ বালি যেন খসে পড়ল এই স্বাভাবিকতাটুকু দেখাতে ষ্টুডিয়োসহকারীর অদৃশ্য হস্ত সেই মেরের গর্ত দিয়ে তৎপরতার সঙ্গে সেগুলি ফেলে দেয় । কাজেই, ছবিতে দৃশ্যটি একেবারে সত্য ও বাস্তব ঘটনা ব'লে মনে হয় ।

অনেক সময় ছবিতে দেখা যায় মোটর নিয়ে ছুটে পালাচ্ছে কেউ, আর কেউ তার পশ্চাদ্ধাবন ক'রছে আর একখানি মোটরে । দু'খানি গাড়ীই এমন বিহ্যৎবেগে ছুটছে যে

আশে পাশের দৃশ্য যেন চক্ষের পলকে মিলিয়ে যাচ্ছে! ছোট্টারও তাদের অন্ত নেই! ছুটছে দু'খানা গাড়ী বেশ দেখা যায় কিন্তু কোথা দিয়ে যে ছুটছে বোঝা যায় না! এ ক্ষেত্রে প্রায়ই প্রয়োগশালায় একটি চক্রাকার পাটাতন নির্মাণ করা হয়। তার উপর দু'খানা গাড়ী চড়িয়ে দিয়ে বেগে চক্রটি ঘোরানো হয়—ক্যামেরা স্থির হ'য়ে তার ছবি নেয়। অভিনেতার গাড়ীর মধ্যে ব'সে খুব জোরে গাড়ী চালানোর অভিনয় করে মাত্র! যে চিত্রে পথের দু'ধারের দৃশ্য গাড়ী চলার সঙ্গে সঙ্গে দর্শকদের ভাল করে দেখাবার প্রয়োজন থাকে সে স্থলে একখানি মোটরের সঙ্গে আর একখানি মোটর এমনভাবে দড়ী বা চেন দিয়ে বাঁধা হয় যাতে ক্যামেরার চক্ষে সেই বন্ধনরজ্জু অদৃশ্য থাকে। সামনের গাড়ীখানিতে ক্যামেরা নিয়ে ছায়াধর যন্ত্রী থাকেন হুডের দিকে মুখ করে পিছনের গাড়ীর ছবি নেবার জন্ত; পিছনের গাড়ীখানিকে সেইসময় সামনের গাড়ীখানি পথ দিয়ে টেনে নিয়ে যেতে থাকে।

রেল ও মোটর সংঘর্ষ বা দেখে দর্শকের গায়ে কাঁটা দিয়ে ওঠে, তাতে ব্যবহার করা হয় একখানি বাতিল গাড়ী ও কয়েকটি নকল মানুষ! গাড়ীখানিকে এমন সময় চালিয়ে রেলের উপর ছেড়ে দেওয়া হয় যে ট্রেনের ইঞ্জিন ঠিক সময়ে এসে তার উপর ধাক্কা মেরে চূর্ণ ক'রে দিয়ে যায়! ইঞ্জিন চালকের সঙ্গে অবশ্য পূর্ব হ'তেই বন্দোবস্ত থাকে! গাড়ীখানি যখন রেললাইনের নিকটস্থ পথ দিয়ে চলতে থাকে তখন সে গাড়ীতে সত্যকার লোকজন থাকে, তারপর গাড়ী যখন ক্রমশঃ রেললাইনের কাছে গিয়ে পড়ছে এবং দূরে ট্রেন আসছে দেখা যাচ্ছে—তখন ক্যামেরা থামিয়ে লোকজনেরা নেমে পড়ে এবং নকল মানুষগুলিকে তাদের আসনে সেইভাবে বসিয়ে দিয়ে গাড়ী ছেড়ে দেয়—ক্যামেরাও চলতে থাকে। তারপর—গাড়ীর সঙ্গে ট্রেনের সংঘর্ষ হবার ফলে—গাড়ী চূর্ণমার হয়ে গেলে তখন আবার ক্যামেরা থামিয়ে নকল লোকগুলোকে সরিয়ে ফেলে আসল মানুষেরা গিয়ে কেউ চাকার তলায়, কেউ বা হুডের নীচে, কেউ বা র‍্যাডিয়েটরের পাশে, কেউ বা সীটের ভিতর—কেউ বা ষ্টীয়ারিং হুইল ধ'রে মৃত ও অর্দ্ধমৃত এবং ক্ষতবিক্ষত ও রুধিরাক্ত অবস্থায় পড়ে থাকে! তখন ক্যামেরা আবার চলতে শুরু হয় এবং এদের অবস্থা ও দূরে ট্রেনখানি বেরিয়ে যাচ্ছে দেখা যায়! দর্শকের চক্ষে তখন এই ট্রেন-কলিসন্' প্রত্যক্ষ সত্য হয়ে ওঠে!

ছবিতে কারাকক্ষের মোটা মোটা লোহদণ্ড ভীম বলে বৈকিয়ে ফেলে দুর্দান্ত দৃশ্য যখন পলায়ন করে তখন দর্শকেরা কেউ স্বপ্নেও ভাবতে পারেন না যে সেগুলো নীরেট ষ্টীলরড্‌ নয়—টিনের ফাঁপা নল মাত্র। গ্যাসপোষ্ট্‌ যখন ধাক্কা খেয়ে আধখানা ভেঙে ঝুলে পড়ে তখন দর্শকের মনে এ সন্দেহ হয় না যে ওটা তৈরী হয়েছিল ঐরকম মধ্যে কজা দিয়ে দু'ভাগ করে!

কাগজের শিশি-বোতল, কাগজের ডিশ বাটি; ঝাকড়ার যুগুর, গিসবোর্ডের বর্ষ চর্খ, রাংতার ছোরা ছুরি, টিনের তরবারি, কাঠের কামান প্রভৃতি রঙ্গমঞ্চের অনেক নকল সরঞ্জাম নকলহীরা মুক্তায় তৈরী জড়োওয়ার অলঙ্কার, স্বর্ণমুকুট, সিংহাসন প্রভৃতি বহু আসবাব প্রয়োজন মত চলচ্চিত্রে চলেছে!

একটা শহরের বা পল্লীর সম্পূর্ণ রূপ সুদক্ষ শিল্পী দৃশ্যপটের উপর এমন সুন্দর ঐ'কে দেয় যে

আলোকচিত্র গ্রহণের কৌশলে পর্দার উপর তা ছবির মত হ'য়ে ওঠে ! বিশতলা একবাড়ীর ছাদের উপর থেকে আর একবাড়ীর ছাদের উপর লাফিয়ে যাওয়া—এক পর্বতশৃঙ্গ হ'তে আর এক পর্বতশৃঙ্গে খরশোতা নদী লজ্বল করে পৌঁছানো এ সমস্তই চিত্রগড়ের চত্বরে বিছানো নকল দৃশ্যপটের উপর নিরাপদ অভিনয় মাত্র ! ছায়াধরযন্ত্রে মাথার উপর দিক থেকে এর ছবি নেওয়া হয় । এমনিতর অসংখ্য চাতুরী চলচ্চিত্রের দর্শককে প্রতি চিত্রেই প্রতারিত করে ।

কৌতুক চিত্র

চলচ্চিত্রে যে সজীব ‘কার্টুন’ বা কৌতুকচিত্র আজকাল দর্শকদের বিশেষ উপভোগ্য হ’য়ে উঠেছে সেই ‘মিকী মাউস’ জাতীয় কার্টুন ছবি একখানি তৈরী করবার জন্য শিল্পীকে হাজার হাজার চিত্র আঁকতে হয়। তার প্রত্যেকখানিই বিভিন্ন ভঙ্গীর পৃথক পৃথক ছবি হওয়া চাই। সেইগুলিকে নিয়ে একটির পর একটি আবার ক্যামেরার সামনে সাজিয়ে একখানি ছায়াপট্রীতে পরের পর তুলে নিতে হয়। এইভাবে একখানি সজীব কৌতুক-চিত্র তৈরী করতে অটুট ধৈর্য্য, দীর্ঘ সময় এবং বহু পরিশ্রমের প্রয়োজন। কিন্তু, ছবিখানি যখন পর্দার উপর দেখানো হয় তখন মাত্র পনেরো কুড়ি মিনিটের বেশী সময় লাগে না।

কৌতুকচিত্রের একটা আত্মোপাস্ত ঘটনাবলী মাথায় আনতে পারলেই ছবি আঁকা অনেক সহজ হয়ে যায়। সর্বোপায়ে চাই চিত্রকরের উর্বর মস্তিষ্কের এই পরিকল্পনা!—যেখানে তাঁর ধ্যানদৃষ্টির সম্মুখে পরের পর অসংখ্য ছায়া ফেলে উদয় হবে একটি যোগসূত্র অবলম্বনে একখানি অথও ছবি! ব্যঙ্গ-পটের একটা পরিকল্পনা মাথায় এলেই শিল্পী কাজ শুরু করে দেন। সে কাজ একেবারে বিধি-নির্দিষ্ট ও সীমাবদ্ধ। কেবল মাঝে মাঝে শিল্পীকে মাথা ঘামাতে হয় যদি কোনো উপায়ে ছবির সংখ্যা কমিয়ে পরিশ্রম লাঘব করা যায় বা কোনো নূতন প্যাচ কোথাও ঢুকিয়ে দিয়ে ছবিখানিকে অধিকতর চিত্তাকর্ষক ক’রে তোলা যায়!

শিল্পীর ছবি আঁকা শেষ হ’লে তখন ছায়াধর বক্সীর হাতে গিয়ে পড়ে সেগুলি। পূর্বেই বলেছি একখানি সজীব ব্যঙ্গ-পটের জন্য শিল্পীকে হাজার হাজার ছবি আঁকতে হয়, কারণ প্রথমতঃ গল্পটি তাঁকে ছবিতে বোঝাতে হয় বলে গল্পের পরের পর বিবিধ ঘটনার পৃথক পৃথক অনেক ছবি আঁকতে হয় তাঁকে, তারপর আবার সেই প্রত্যেক ঘটনার প্রত্যেক চিত্রগুলিকে সজীব করে তোলবার জন্য গতি-ভঙ্গীর ক্রমায়সারে—অর্থাৎ, ছবির প্রত্যেক পাত্র পাত্রীর নড়াচড়া, ওঠা, বসা, ছোটা, হাঁটা, নাচা, হাতপা নাড়া, মুখভঙ্গী, চোখের ইসারা প্রভৃতি জীবন্ত দেখাবার জন্য ধৈর্য্য ও অধ্যবসায়ের সঙ্গে সেই চিত্রিত মুক্তিগুলির ক্রমিক সূক্ষ্ম-পরিবর্তন জাপক অসংখ্য চিত্র আঁকতে হয়। নইলে তা’ চলচ্চিত্র হওয়া সম্ভব নয়।

এই যে ছবিখানিকে সজীব দেখাবার জন্য চিত্রের প্রত্যেক জীবের বিভিন্ন গতির একটা ক্রমিক সূক্ষ্ম পরিবর্তন পরের পর একে দেখাতে হয় এটা একজন ওস্তাদ শিল্পীর গতি-বিজ্ঞান সম্বন্ধে একটু ধারণা আছে তাকেই দেওয়া হয়, কারণ এতে শিল্পীর জানা থাকা দরকার যে এতগুলো ছবিতে এতদূর পর্যন্ত চ’লে বেড়াচ্ছে দেখানো যায়, এবং তাতে এতবার দক্ষিণ ও বামপদ পরের পর এত ডিগ্রী থেকে এত ডিগ্রী পর্যন্ত ক্রমশ উঠছে ও ক্রমশ নামছে দেখানো চাই। ছবি বেশী একে ফেললে পর্দার সে লোকের গতি অত্যন্ত মধুর হয়ে যাবে, আবার ছবি

কম আঁকা হ'লে পর্দায় সে লোক বাঁকুনী খেয়ে চলছে দেখাবে! একটা লোক ছুটছে দেখাতে হ'লে কতগুলো ছবির দরকার—সাঁতার কাটছে দেখাতে হ'লে সেইভাবে বিভিন্ন অঙ্গের কতবার আঁকপে ও প্রক্ষেপের ছবি এঁকে দেখাতে হবে ইত্যাদি সঠিক না জানলে বিভ্রাট ঘটবে! এই অতি জটিল ও কঠিন কাজের ভার পড়ে তাই একজন দক্ষ ও নিপুণ চিত্রকরের উপর। তিনি কেবল প্রত্যেক মূর্তির প্রয়োজনানুসারে পরের পর বিভিন্ন ভঙ্গীর ভিন্ন ভিন্ন আদ্রাটুকু দেগে ছেড়ে দেন, তারপর, তাঁর সহকারী শিল্পীরা সকলে মিলে সেই চিত্রগুলিকে রেখা ও রঙে ভরিয়ে সুসম্পূর্ণ করেন।

কৌতুকচিত্রে পশ্চাদভূমির পরিবর্তন নিত্যন্ত প্রয়োজন না হ'লে আর করা হয় না। কারণ প্রত্যেকবার প্রতি ছবিতে পশ্চাদভূমির দৃশ্য পরিবর্তন দেখাতে হ'লে বহু পরিশ্রম ক'রতে হয়। কাজেই, এই অকারণ শ্রম লাঘবের জন্ত পটভূমির এমন একটা পরিকল্পনা পূর্ব হ'তেই ক'রে রাখা হয়—যাতে সমগ্র ছবিখানিতেই সেই পটভূমি ব্যবহার করা যেতে পারে এবং সে পটভূমি যেন কোথাও না অসঙ্গত বা বেমানান দেখায়। যেমন—সমস্ত ঘটনাই একটি ক্রিকেট খেলার মাঠে বা গল্ফ খেলার ময়দানে, কিম্বা স্কেটিং রিস্কের মধ্যে অথবা ইস্কুলের ক্লাশে ঘটে গেল দেখাতে পারলে একই পশ্চাদভূমি সমস্ত ছবিগুলিতে ব্যবহার করা চলে! কখন কখন কৌতুকচিত্রে কোনো পশ্চাদভূমি একেবারে আঁকাই হয় না। ছায়াপট্রীই সে ছবিতে পশ্চাদপটের কাজ করে! কখনও বা কেবলমাত্র একটি ভূমি রেখা বা দিগন্ত সীমা মাত্র দেখিয়ে পটভূমির নির্দেশ সম্পন্ন করা হয়। কোনো কোনো চিত্রে মেঘ, জলের ঢেউ, ধোঁয়া, ঝর্ণা, নদী, গাছ—এসব কেবল ছবি হিসাবেই আঁকা হয়। পটভূমি রূপে এসব ব্যবহার করা হয় না। এ বিড়ম্বনা—যতটা সম্ভব এড়িয়ে চলাই বুদ্ধিমানের কাজ।

ছবি আঁকবার সময় শিল্পীর সর্বদা সতর্ক থাকার দরকার যাতে দর্শকেরা সে চিত্র সহজেই বুঝতে পারে। ছবিতে যে ঘটনাটুকু প্রধান আকর্ষণ, মাত্র সেইটুকুতে তুলির জোর দিয়ে পারিপার্শ্বিক ঘটনা সব দাবিয়ে রাখাই দক্ষশিল্পীর কাজ। ধরুন ছবিতে আছে—একটা ফানুসে গ্যাস পুরে ছেড়ে দেওয়ার আগে সেই ফানুসের তলায় বেঁধে দেওয়া হ'ল একটা বেড়াল ছানাকে! ফানুসটা যেই উপরদিকে উঠতে আরম্ভ হ'ল সেই বেড়াল ছানাটা নিয়ে তখন সমস্ত দর্শকের উৎসুক দৃষ্টি সেই ফানুস ও বেড়াল ছানার দিকে আকর্ষণ করবার জন্ত যারা ফানুস ছাড়লে তাদের একেবারে অবহেলা করতে হবে। তারা আর তখন মোটেই নড়বে না চড়বে না বা কোনো কাজ করবে না, কেবল হাঁ করে আকাশের দিকে মুখ ভুলে চেয়ে থাকবে।

কৌতুকচিত্রের আর একটা প্রধান লক্ষ্য রাখবার দিক হ'চ্ছে ছবিগুলির ছক্ বা ঘরের ক্রমানুসার (Register) যাতে সম্পূর্ণ নিভুল হয়। কারণ সেই ছোট্ট ছবিগুলি যখন প্রক্ষেপন যন্ত্রের ভিতর দিয়ে বহুগুণ বর্ধিত হয়ে পর্দার উপর এসে পড়ে, তখন ছবির এতটুকু গলদ থাকলেই তা প্রকাণ্ড হ'য়ে চখের সামনে উপস্থিত হয়। ছবির ক্রমানুসার ঠিক না থাকলে নির্দিষ্ট ঘোষণা হিসাবে ছবি প্রতি সেকেন্ডে দেখালেও পর্দার উপর সে ছবি এমন লক্ষ-বিক্ষ স্রব করে দেবে যে দর্শকদের তা' চক্ষুপীড়াদায়ক হয়ে উঠবে। কাজেই

চলচ্চিত্রায় কার্টুন শিল্পীকে ছবির এই ছক বা ঘরের ক্রমানুসারে সঙ্ক্ষে সবিশেষ অবহিত হ'তে হবে। এই ক্রমানুসারে নিভুল হওয়া খুব কঠিন নয় যদি শিল্পী ছবি আঁকবার সময় একটা নির্দিষ্ট ছকের উপর ফেলে আঁকেন এবং আলোকচিত্র নেবার সময় সেই ছবিগুলিকে যদি অবিকল আধার সেই অনুপাতের ছকে সাজিয়ে ফটো নেওয়া হয়।

কার্টুন ছবির প্রথম যুগে একজন শিল্পীই সব ছবিগুলিকে আগাগোড়া শেষ ক'রতেন; ফলে, ছবি তৈরী হ'তে অত্যন্ত বিলম্ব হ'ত। আজকাল একখানি ছবি শেষ করবার জন্য অনেকগুলি শিল্পীকে নিয়োগ করা হয়, কাজেই ছবি তৈরী হ'তে আর বিলম্ব হয় না। পূর্বেই বলেছি—ছবিখানি যিনি কল্পনা করেন সেই প্রধান শিল্পী প্রত্যেক ছবির কবল আকৃতি রেখাটুকু মাত্র দেগে ছেড়ে দেন, তারপর অন্যান্য শিল্পীরা সেগুলিকে সম্পূর্ণ করেন।

ছবিতে মূর্তি যত কম থাকে ততই ভাল। সে ছবি চটপট হয়ে যায় এবং শিল্পীদেরও আঁকবার সময় কোনো গোলে পড়তে হয় না! কিন্তু, অনেকগুলি মূর্তি যদি প্রত্যেক দৃশ্বে একসঙ্গে উপস্থিত আছে দেখাতে হয় তাহ'লেই একটু মুন্ডিল বাধে। এই ভীড়ের ছবি আঁকায় যেমনি ঝঙ্কাট তেমনি বিরক্তিকর খাটুনি ও বিলম্ব হয়। একজন শিল্পী যদি খুব চটপট আঁকতে পারে তাহ'লে সপ্তাহে ১০০ ফুট ফিল্মের মত অর্থাৎ ১৬০০ ছবির বেশী এঁকে উঠতে পারে না।

ছবি আঁকা শেষ হয়ে গেলে তারপর সেগুলিকে ক্যামেরার সামনে ফেলে একে একে ছায়াপত্রীতে তুলে নেওয়া হয়। ব্যাপারটা তেমন কিছু কঠিন নয়। একটি গতিচিত্রের ক্যামেরাকে আগে কাঠের মাচার উপর নীচুদিকে মুখ করে বসানো হয়। তারপর সেই ছায়াধর যন্ত্রের সমুখে টেবিলের উপর শিল্পীর আঁকা ছবির ঘরের ক্রমানুসারে অনুযায়িক একটি ছক এঁটে নেওয়া হয়। সেই ছকের হুঁধারে দুটি 'পারদ বাষ্প-বর্তিকা' (Mercury Vapor Lamp) সংলগ্ন থাকে, চিত্রগুলিতে প্রয়োজনমত আলোকপাত করবার জন্য। এক্ষেত্রে ক্যামেরার ফোকাস বা লক্ষ্যসন্ধান সুনির্দিষ্ট করা থাকে। ছায়াধর যন্ত্রী কেবল একটি বৈদ্যুতিক বোতাম টেপবামাত্র তাড়িতশক্তির প্রভাবে ক্যামেরার কাজ স্বতঃই নিষ্পন্ন হয়। কারণ ছায়াধর যন্ত্রী এ স্থলে ক্যামেরার কাছে থাকেন না। তিনি থাকেন সেই টেবিলের ধারে বসে। সেইখান থেকেই প্রয়োজনমত প্রতিবার সেই টেবিলে সংলগ্ন বোতাম টিপে বৈদ্যুতিক শক্তির সাহায্যে ক্যামেরা পরিচালিত করেন।

শিল্পীর আঁকা ছবি ও তার পটভূমির চিত্রগুলিকে আগে—পরের পর মিলিয়ে নম্বর দিয়ে সাজিয়ে নিয়ে তার পর ক্যামেরার সামনে ফেলে ছায়াধর যন্ত্রী একটি একটি করে তার আলোকচিত্র ছায়াপত্রীর উপর তুলে নেন। মুখর কৌতুকপট প্রচলিত হবার পর থেকে এই ছবি নেওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই তাতে আনুষঙ্গিক কথা গান এবং সুর ও শব্দ আরোপিত করা হয়। একে বলে dubbing বা আরোপন। আজকাল একাধিক মুখরচিত্রের বহু শব্দাংশ ছবিতোলায় পর এই পদ্ধতিতে আরোপিত ক'রে নেওয়া হয়।

পূর্বেই ব'লেছি একখানি একরীলের কৌতুকচিত্র তুলতে হ'লে ১৬০০ হাজার চিত্র অঙ্কিত করা প্রয়োজন। কারণ, একফুট ছায়াপত্রীতে ১৬খানি ছবি লাগে। একরীলে

অর্থাৎ একটি কাঠিনে থাকে হাজার ফুট ছায়াপত্রী, কাজেই ১৬০০০ ছবি চাই। তবে, যিনি চতুর শিল্পী তিনি অতি সূক্ষ্মকোশলে চিত্রখানিকে স্ফুট না করে ছবির সংখ্যা প্রায় অর্ধেকের চেয়েও কমিয়ে ফেলেন। যেমন ধরুন কোনো ছবিতে আছে “একটা বোকা লোক কাঠ কাটতে গিয়ে যে ডালে দাঁড়িয়েছিল সেই ডালই কাটতে শুরু করে ছিল, ফলে ডাল কাটার সঙ্গে সঙ্গে জলে পড়লো! জল থেকে সাঁতরে উঠলো রেল লাইনের ধারে। সেই সময় একখানা ট্রেন চলে গেল তার মাথার উপর দিয়ে ইত্যাদি—” চতুর চিত্রকর এর গোড়ার দিকের ডালকাটার ছবি এক ফুটের একটা সেট অর্থাৎ ১৬খানি মাত্র এঁকে আলোকচিত্রকরকে সাঙ্কেতিক নির্দেশ দিয়ে রাখেন যে এই সেটটি অন্ততঃ একশ’ ফুট ধরে বারম্বার নিতে হবে। কেবল মধ্যে মধ্যে গাছ কাটা কতটা অগ্রসর হয়েছে তাই দেখাবার জন্য প্রথমটা সিকিভাগ কাটা হয়েছে, তারপর অর্ধেক কাটা হয়েছে, তারপর আরও সিকিভাগ—ইত্যাদি ক্রমিক কর্তৃণের ক’ থ’ গ’ ক্রমে এক একখানি ছবি দশ বার ফুট অন্তর নেওয়া দরকার! জলে যখন সাঁতার কাটিছে ও হাবুডুবু খাচ্ছে তারও এক এক সেট মাত্র এঁকে দিয়ে নির্দেশ দেন একশ’ বা দেড়শ’বার প্রত্যেকখানি তোলা হবে! যখন ট্রেনের ছবি আঁকতে হয় তখনও মাত্র একসেট ইঞ্জিন, একসেট গার্ডের ভ্যান ও একসেট টেলার গাড়ী এঁকে ছেড়ে দেন। ইঞ্জিন ও গার্ডের ভ্যানের ও তার মাঝে টেলার গাড়ীর সেটটি প্রত্যেকখানি অন্ততঃ একশ’বার পুনরাবৃত্তির নির্দেশ দিয়ে রাখেন, ফলে অতি অল্প পরিশ্রমেই সুদীর্ঘ একখানি ট্রেন চলে আসার ছবি হয়ে যায়। এমনি করে চতুর শিল্পীর বুদ্ধি কোশলে চিত্রাঙ্কনের শ্রম অনেকখানি লাঘব করে ফেলেছেন, কিন্তু এর সঙ্গে শব্দ সংযোজনা প্রচলিত হওয়ায় পটুয়ার পরিশ্রম আবার অল্পদিক দিয়ে খানিকটা বেড়েও গেছে! আগে সঙ্গীত ও শব্দ স্থির করে নিয়ে—ঠিক তদনুকূল ছবির মুখের ভাব ও তার অঙ্গভঙ্গী বা দেহ সঞ্চালন আঁকতে হয়।

চলচ্চিত্রে পুতুল নাচ এই কৌতুক চিত্রের কলা কোশল অবলম্বনেই দেখানো হয়। কাঁচা মাটির অথবা নরম মোমের পুতুল নিয়ে ক্যামেরার সামনে প্রতিবার সেগুলির অবস্থানের প্রয়োজনমত ক্রমিক পরিবর্তন সাধন করে পরেরপর পুতুলের চলচ্চিত্র নিতে হয়।

চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালা

বহর তিরিশ আগে চলচ্চিত্র লোকে প্রয়োগশালা ব'লে কিছু ছিলনা। সে সময় হোটেলের ছাদে, থিয়েটারের প্রাঙ্গণে, খেলার মাঠে যেখানে সুবিধা পাওয়া যেত' সেইখানে ক্যামেরা ও লোকজন নিয়ে গিয়ে ছবি তোলা হ'ত। প্রয়োগশালা (studio) স্থাপন করা বলতে—আমেরিকায় এডিসন কোম্পানী ১৯০৫ সালে যে একটা ঘর খাড়া করেছিলেন, সেইটেকেই ওদেশের প্রথম চেষ্টা বলা যেতে পারে। ঘরখানি মাত্র কুড়ি ফুট চওড়া আর পঁচিশ ফুট লম্বা। মাথার উপর আলকাতরা মাখানো কাগজের ত্রিপল ঢাকা দিয়ে ছাদ করা হয়েছিল। তবে, ঘরখানি তৈরি করা হয়েছিল একটি ঘূর্ণী মঞ্চের উপর, যাতে সে ঘর প্রয়োজনমত সূর্যের আলোর দিকে ঘুরিয়ে নেওয়া চলে। ঘূর্ণী মঞ্চটি আবার এমনভাবে একটি ঢাকা সংযুক্ত শকটে সংস্থাপিত ছিল, যাতে ইচ্ছামত ঘরখানিকে স্থানান্তরে নিয়ে যাওয়া যায়। এর পর দ্বিতীয় প্রয়োগশালা নির্মাণ করেছিলেন ফরাসী যাদুকর মেলিজ (M. Melies) এঁর ভোজবাজীর ছবি যুরোপে বিশেষ জনপ্রিয় হওয়ায় তার চাহিদা খুব বেড়ে ওঠে, তখন মেলিজকে ম্যাজিকের ছবি তোলবার জন্য পৃথক প্রয়োগশালা তৈরী ক'রতে হয়েছিল।

ভিটাগ্রাফ কোম্পানী নিউইয়র্কের এক অফিস ঘরের ছাদের উপর প্রথম একটু উন্নত ধরনের এক প্রয়োগশালা খাড়া করেছিলেন, আকাশ বেশ পরিষ্কার থাকলে প্রতিদিন তাঁদের সেখানেই ছবি তোলা হ'ত। হাতে আঁকা দৃশ্যপট দিয়ে ছাদের একটি কোণ ঘিরে নেওয়া হ'লে, সেই কোণে গিয়ে নট-নটীরা অভিনয় ক'রতেন এবং সূর্যালোকের সাহায্যে ক্যামেরায় সেই অভিনয়ের ছবি তুলে নিয়ে চলচ্চিত্র তৈরী হ'ত। সে যুগে প্রয়োগশালাকে প্রদীপ্ত ক'রে তোলবার একমাত্র উপায় ছিল সূর্যালোক। কাজেই প্রয়োগশালা নির্মাণের পক্ষে রোদ্দোজ্জ্বল ছাদের চেয়ে উপযোগী স্থান আর কিছু হতে পারেনা—এই ধারণাই তখন ছিল।

ক্রমে অগ্ৰাণ্ড কোম্পানীর আরও পাঁচ সাতটি প্রয়োগশালা গ'ড়ে উঠেছিল, তার মধ্যে দু'একটিকে একটু অধিকতর উন্নত রকমের ক'রে তোলবার প্রচেষ্টায়—তার সঙ্গে দৃশ্যপট অঙ্কনে সুদক্ষ শিল্পীর এক কারখানা, আলোকচিত্রকরের আঁধার-কক্ষস্থ রসায়নাগার, পোষাক-পরিচ্ছদ বিভাগ; সাজ-সরঞ্জাম প্রভৃতি রাখবার ঘর, নট-নটীদের সাজঘর এবং কোম্পানীর কর্তাদের অফিস ঘর ইত্যাদি সংলগ্ন ক'রে নেওয়া হ'য়েছিল। তবে, সে সময় ছবি শেষ হবার কোনো নির্দিষ্ট তারিখ ঘোষণা ক'রতে হ'তনা বলে সেখানে প্রতিদিন কাজ হ'তনা, কেবল মালিকের আর্থিক সচ্ছলতা অনুযায়ী এবং আকাশ যেদিন পরিষ্কার পাওয়া যেত সেদিনই হ'ত। বর্ষাকালে ও গরমের দিন প্রয়োগশালার কাজ একেবারে বন্ধই রাখা হ'ত। কোনো তাড়া ছিল না তাদের। কিন্তু, ছবির চাহিদা বাড়ার সঙ্গে সঙ্গে এবং চলচ্চিত্র

ব্যবসায়ে প্রবল প্রতিযোগিতা সুরু হওয়ায় প্রতিমাসে এমন কি প্রতিসপ্তাহেও নূতন ছবি সরবরাহ করা প্রত্যেক কোম্পানীর পক্ষেই অবশ্য প্রয়োজনীয় হয়ে উঠলো! তখন, কেবলমাত্র সূর্যালোকের ভরসায় দিনগুলো বসে থাকা অসম্ভব হয়ে উঠলো। প্রয়োগশালায় কৃত্রিম আলোর ব্যবস্থা ক'রে এবং শীত, গ্রীষ্ম, বর্ষা সকল সময় যাতে অবাধে ছবি তোলার কাজ অগ্রসর হ'তে পারে এমনভাবে প্রয়োগশালাগুলিকে ভেঙে চুরে বড় ক'রে গড়া হ'ল। এইভাবে প্রয়োজনের তাগিদে একটু একটু করে বাড়তে বাড়তে ক্রমে এক একটি বিশাল প্রয়োগশালাকে কেন্দ্র করে আজ এক একটি সুবিস্তীর্ণ চলচ্চিত্র-পল্লী ও বৃহৎ সিনেমা-সহর গড়ে উঠেছে।

পর্দার উপর ভাল ভাল সব ছবি দেখে সিনেমা দর্শকদের মধ্যে অনেকরই মনে 'ষ্টুডিও' বা চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালা দেখে আসবার একটা প্রবল আগ্রহ জেগে ওঠে। অনেকে পরিচিত কোনো লোকের সুপারিশ ধ'রে একদিন ছবি তোলা দেখবার জন্ত প্রয়োগশালায় ছুটে আসেন। কিন্তু, প্রয়োগশালা সম্বন্ধে যে ধারণা নিয়ে অর্থাৎ যেমনটি দেখবার আশা ক'রে তাঁরা আসেন তা' দেখতে না পেয়ে নিতান্ত হতাশ হ'য়ে পড়েন। প্রয়োগশালা সম্বন্ধে সাধারণের ধারণা—না জানি সে কোন স্বর্গের নন্দন-কানন বা ইন্দ্রভূবন! কল্পনার রাজ্য সে! স্বপ্নের পুরী! আনন্দ বিলাস ও আরামের আদর্শ নিকেতন! কিন্তু, সেখানে ঢুকে যখন দেখেন যে সেটা নেহাৎই একটা প্রকাণ্ড কারখানা বাড়ী ছাড়া আর কিছু নয়, তখন একেবারে দমে যান! চারিধারে বিস্তৃত প্রাঙ্গণ প্রাচীর দিয়ে ঘেরা তারই মাঝখানে করোগেট টিন, কাঠ ও কাঁচের প্রাচীরে তৈরী এক বিশাল আটচালা। আটচালার মাথা একেবারে চারতলার সমান উচু! এই আটচালার ভিতর খানিক খানিক জমীতে এক একদিকে এক এক রকম দৃশ্যপট সাজানো রয়েছে বটে—কিন্তু, তার সবই ফাঁকি! কেবল সামনেটুকু সুন্দর রঙচঙ করা কিন্তু, আশে পাশে ও পিছনে দড়ি দড়া বাঁশ বাথারি টিন কাঠ জ্বাকড়া পেরেক সব যেন দাঁত বার ক'রে দর্শককে উপহাস ক'রছে! ঘরের মেঝেয় পা বাড়ানোর জো নেই। মোটা মোটা রবার পাইপে ঢাকা বৈদ্যুতিক তার চারিদিকে ছড়ানো। তা'ছাড়া মাঝখানে এক প্রকাণ্ড চৌবাচ্চা। মাটির মধ্যে আবার স্ফুঙ্গ করাও রয়েছে! রবারটায়ার চাকার উপর দাঁড় করানো বড় বড় সব হাতীর মত ক্যামেরা এখানে ওখানে বসানো! সুদীর্ঘ ডাঙা বাহু বিস্তার করে একাধিক মাইক্রোফোন বা অলুশ্রুতি যন্ত্র সেই দৃশ্যপটের উপর ঝুঁকিয়ে রয়েছে। আশে পাশে চোখ বল্‌সে যাওয়া রাস্কুসে সব প্রচণ্ড বৈদ্যুতিক আলো দাঁড় ক'রানো। আটচালার মাথার উপরও ভিতর দিকে অসংখ্য বড় বড় সব আলো কপিকল ও তারের দড়িতে ঝুলছে। একধারে শব্দযন্ত্রীর টেবিল ও টেলিফোন। অভিনেতৃদের স্মরণ শক্তিকে সাহায্য করার জন্ত বড় বড় ভূমিকা বোর্ড! একদিকে 'চিত্রগুপ্তের' টেবিল, ঘণ্টা, মেগাফোন। কোথাও দৃশ্যপটের অংশ ও নানা সাজ সরঞ্জাম হাতের কাছে জড় করা রয়েছে। নট-নটীরা সেজেগুজে একধারে অপেক্ষা ক'রছে। তাদের মধ্যে জনকতককে নিয়ে পরিচালক ব্যস্ত রয়েছেন! সুর ও সঙ্গীতের সম্প্রদায় তাদের যন্ত্রপাতি নিয়ে একদিকে উপস্থিত র'য়েছে। পরিচালকের আদেশ ও ইঙ্গিতের অপেক্ষায় সকলে সতর্ক হয়ে প্রতীক্ষা

ক'রছে। পরিচালক ও অভিনেতৃবর্গ ছাড়া আরও অনেকে তার মধ্যে ব্যস্ত হয়ে ঘুরে বেড়াচ্ছে। মোটা মোটা ভারী কবল মুড়ি দিয়ে আলোকচিত্র-শিল্পীরা বারবার ক্যামেরার মধ্যে মাথা ঢোকাচ্ছেন এবং বার করছেন। প্রয়োগশালায় ঢুকে ছবি তোলায় এই সব ঢিলে ব্যবস্থা দেখে অনেকে অবাক হ'য়ে ভাবেন এর মধ্যে এমন সুন্দর চিত্র কেমন ক'রে তোলা সম্ভব হয় ?

কেমন ক'রে যে হয় সেটা জানতে হ'লে একদিন কয়েক ঘণ্টা মাত্র ইন্ডিয়োতে ঘুরে বেড়ালে হবেনা। একখানি ছবি তোলা গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত দেখা চাই। চলচ্চিত্রের যে কোনো আধুনিক প্রয়োগশালায় এখন পৃথিবীর সকল দেশের সব কিছু জুড়ে পাওয়া যায়। পূর্বেই বলেছি প্রথমে কেবলমাত্র আভ্যন্তরীণ দৃশ্যের ছবি প্রয়োগশালায় তোলা হ'ত, আর বহির্দৃশ্যের যা'কিছু চিত্র সব অল্পকূল স্থান বেছে নিয়ে সেখানে গিয়ে তোলা হ'ত। কিন্তু, তাতে ব্যয় ও সময় দুইই বেশী লেগে যেতো, তাই বহির্দৃশ্যও আজকাল প্রয়োগশালায় প্রাঙ্গণে সাজিয়ে নিয়ে তোলা হয়। কাজেই প্রয়োগশালায় প্রধান বিভাগ হ'চ্ছে এখন শিল্পকলা বিভাগ। সে এক বিস্তৃত অদ্ভুত কারখানা যেখানে জগতের এমন কিছু নেই যা আদেশমাত্র তৈরী হয়না। তারপরই হ'চ্ছে প্রয়োগশালায় মালখানা (Property room) এখানে পৌরাণিক ঐতিহাসিক ও আধুনিক সকল যুগের সকল রকম সরঞ্জাম ও তৈজসপত্র সংগ্রহ করা আছে। কি আছে না আছে পরিচালক যাতে অনায়াসে জানতে পারেন এজন্ত প্রত্যেক জিনিসের ফটো তুলে নম্বর দিয়ে তালিকা পুস্তক রাখা হয়। তার পর দর্জি বিভাগ। এখানে প্রত্যেক চিত্রের প্রয়োজনমত নূতন সাজ পোষাক তৈরী হয়। তার পর অলঙ্কার বিভাগ,—এখানে মতির মালা, মাণিক হুল, হীরের মুকুট, জড়োয়া নেকলেস, জহরতের আংটি, যখন যেমনটি প্রয়োজন ঠিক তেমনটি নকল তৈরী হয়ে যাচ্ছে। কামারশালায় তৈরী হ'চ্ছে নকল ছুরি ছোরা বর্শা তরবারী কামান বন্দুক বর্ষ চর্ম হাতিয়ার কত কি ! কুমোরশালায় তৈরি হচ্ছে নানা প্রতিমূর্তি ও তাঁর ছাচ। আলোকচিত্র বিভাগে শুধু ক্যামেরাই থাকেনা, আছে তার সঙ্গে রসায়নাগার, পরিস্ফুটনাগার, মুদ্রণ বিভাগ, হাফটোন ব্লক ও ত্রিবর্ণচিত্র এবং রঙীন লিথো ছবি আঁকা ও ছাপার ব্যবস্থাও আছে। প্রচার বিভাগকে এঁরা রীতিমত সাহায্য করেন। প্রচার বিভাগে ছাপার সরঞ্জাম আছে সমস্তই উৎকৃষ্ট ও প্রথম শ্রেণীর। তার পর আলোক বিভাগ ও শব্দ বিভাগ দুইই বৈজ্ঞানিক ব্যাপার এবং বিরাট ব্যাপারও। সুদক্ষ ও অভিজ্ঞ বৈজ্ঞানিকেরা এ বিভাগের ভার নিয়ে থাকেন।

দৃশ্যপট অঙ্কন প্রয়োগশালায় আর একটি বড় বিভাগ। কারখানায় কাঠের ফ্রেমের উপর কাঁটা পেরেক মেরে সাদা কাপড় এঁটে দৃশ্যপটের প্রয়োজনীয় অংশগুলি তৈরী হয়ে পটুয়াদের বিভাগে চলে যায়। সেখানে রং ও তুলির সাহায্যে পটুয়ারা সেই সাদা পট ভূমিকে প্রয়োজনীয় দৃশ্যে রূপান্তরিত করেন। এসব দৃশ্যপট যে কেবলমাত্র চিত্রের আভ্যন্তরীণ দৃশ্যভিনয়ের জন্যই প্রস্তুত হয় তা' নয়; বহির্দৃশ্যের পট ভূমিও অনেক সময় পটুয়াদেরই আঁকতে হয়। কত পাহাড় পর্বত অরণ্যভূমি সমুদ্রতীর মেঘবিচিত্র

আকাশপট যা আমরা ছবিতে দেখে সত্য স্বরূপ মনে করি তা' ক্যামেরার চক্ষে পটুয়াদের স্পটু তুলির বিভ্রম মাত্র !

পূর্বেই বলেছি প্রয়োগশালায় প্রাক্ষণেই তৈরি ক'রে নেওয়া হয় যুরোপের এশিয়ার আফ্রিকার আমেরিকার যে কোনো প্রসিদ্ধ সহরের পরিচিত রাজপথ, বাজার, হোটেল, চাঁদনীচক্, নিভৃত পল্লী, নিবিড় অরণ্য, পর্বত গুহা, সরোবর, তুষারাচ্ছন্ন মেরু প্রদেশ, আগ্নেয় গিরি বিধ্বস্ত নগর, দুর্গ পরিধা, উজ্জান বাটিকা, সাঁতার ক্লাব, থিয়েটার বা রঙ্গালয়ের মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহ, সার্কাসের তাঁবু ইত্যাদি ইত্যাদি। কাজেই প্রয়োগশালায় প্রাক্ষণে কৃত্রিম পর্বত, বৃহৎ পুষ্করিণী, প্রশস্ত খাল, দীর্ঘ সেতু, রঙ্গ প্রেক্ষাগৃহ, রেলপথ, রাজপথ, উজ্জান প্রভৃতি তৈরি করাই থাকে। পরিচালকের প্রয়োজন হ'লে অবিলম্বে তিনি প্রয়োগশালায় মধ্যেই তাঁর চিত্রের জন্ত অল্পকূল স্থান নির্মাণ করিয়ে নিতে পারেন।

ছবির জন্ত প্রয়োজনীয় সব কিছু বিভাগের সঙ্গেই আজকাল প্রয়োগশালায় মধ্যে লাইব্রেরী বা গ্রন্থশালা, আলোচনাগার, মিউজিয়ম, মহলা সভা, নৃত্য সভা, চিত্রকুঠি, অনুশীলনাগার, (Research Room) প্রচার কক্ষ, প্রদর্শনী (Exhibition Room) পুরুষ ও মহিলাদের পৃথক পৃথক সাজঘর, ম্যানেজারের অফিস, পরিচালকদের বিশ্রাম কক্ষ, হাসপাতাল ও ঔষধালয়, ডাক্তারের ঘর, অগ্নিবারণ বিভাগ (Fire Frigate) লোকজনের ঘর (Servants Quarter) একাধিক সৌখীন বাথরুম ও সাধারণ শৌচাগার প্রভৃতি অসংখ্য ব্যবস্থা করা থাকে। চিত্রে ব্যবহারের জন্ত আজকাল অনেকরকম গৃহপালিত পশু পক্ষীও প্রয়োগশালায় পালন করা হয়। এই পশু বিভাগকে একটি ছোটখাটো চড়িয়াখানাও (Zoo) বলা চলে !

চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালায় একত্রে মিলিত হন—নানাদেশের নানাজাতের সাহিত্যিক, ঐতিহাসি, বৈজ্ঞানিক, প্রত্নতাত্ত্বিক, রাসায়নিক, চিত্রকর, ভাস্কর, স্থপিত, গায়ক, বাদক, নর্তক, নট নটী, রণকুশলীসেনাধ্যক্ষ, বহুবিধ থেলোয়াড়, নানা কলা কুশলী শিল্পী, যন্ত্র ও কলকজ্জা বিদ, শ্রেষ্ঠ কারিগর, সাংবাদিক (Journalist) ও সন্দেশগ্রাহী (Reporters) এবং আরও বহু জ্ঞানী, গুণী, স্মৃধী, ব্যবসায়ী, দালাল, কোতুহলী দর্শক ও অল্পরাগী বন্ধুর দল ! এক কথায় বর্তমান চলচ্চিত্রের প্রয়োগশালাকে 'মহামানবতীর্থ' বলা যায় !

চলচ্চিত্রে বর্ণ-বিস্তার

আলোক-চিত্র এতদিন শুধু আলো-ছায়ার প্রতীক স্বরূপ সাদা ও কালোয় দেখা যেতো। কিন্তু, আজকাল বিজ্ঞানের ক্রমোন্নতির ফলে রঙীন ছবি তোলাও সম্ভব হ'য়েছে। এটা কি ক'রে সম্ভব হ'ল জানতে হ'লে প্রথমে জানা দরকার 'বর্ণ' ব্যাপারটা কি? আলোক-বিজ্ঞান থেকে জানা যায় যে আলোক হচ্ছে ঈধানের উপর একটা তাড়িত-চৌম্বক (Electro-magnetic) তরঙ্গ-প্রবাহ। আলোকের এই তরঙ্গ বাহ (Wave-Length) অগণিত ও অনন্ত-প্রসারিত। এবং এর স্পন্দন হিল্লোলের গতিও অগণিত এবং অনন্তহীন। ঠিক যেমন বেতার-স্বর-তরঙ্গ-প্রবাহ—অনেকটা সেই রকমই; কেবল আলোকের তরঙ্গ-বাহ স্বর-বাহর চেয়ে অপেক্ষাকৃত হ্রস্ব এবং এর স্পন্দন-হিল্লোল বেতার-স্বর-স্পন্দন অপেক্ষা বহুগুণ বেশী। এই আলোক-তরঙ্গের স্পন্দন-হিল্লোলের বিভিন্ন গতি ও তরঙ্গ-বাহর প্রসার ভেদে আমাদের দৃষ্টিপথে ভিন্ন ভিন্ন বর্ণের উদয় হয়। বৈজ্ঞানিকেরা বলেন, রংয়ের এই প্রকার ভেদ বা পার্থক্য অসংখ্য রকম হ'তে পারে। আমরা যখন সাদা আলো দেখি—যেমন সূর্য্য কিরণ, তখন বুঝতে হবে যে সেটা হচ্ছে তাড়িত-চৌম্বক-প্রবাহের সবরকম তরঙ্গ-ভেদ ও স্পন্দন-বেগের সম্পূর্ণ সংমিশ্রণ। কিন্তু সেই আলো যখন অল্প কোনো বস্তুর ভিতর দিয়ে প্রতিফলিত হয় তখন তার স্পন্দন-বেগ ও তরঙ্গ-ভেদের একাধিক অভাব ঘটে। যেমন একটা লাল গোলাপ ফুল আলোকের কেবলমাত্র সেই তরঙ্গটুকুই প্রতিফলিত করে যা আমাদের দৃষ্টিতে রক্তাভ দেখায়। আলোকের অস্ত্রান্ত তরঙ্গ-স্পন্দন তার মধ্যে নিঃশেষে বিলুপ্ত হ'য়ে যায়। তেমনি গাছের সবুজ পাতা কেবলমাত্র সেই তরঙ্গ-স্পন্দনটুকুই প্রতিফলিত করে যা আমাদের দৃষ্টিতে 'সবুজ' রং বলে প্রতিভাত হয়। অস্ত্রান্ত তরঙ্গ-স্পন্দন তার মধ্যে নিঃশেষে বিলুপ্ত হয়ে যায়। সমস্ত বিভিন্ন রংই এইভাবে আমাদের দৃষ্টিগোচর হয়। কেবল, যখন আমরা কোনো কিছু 'কালো' দেখি তখন বুঝতে হবে যে আলোকের সর্ববিধ তরঙ্গ-স্পন্দন তার মধ্যে নিঃশেষে বিলুপ্ত হ'য়ে গেছে—কোনো কিছুই আর প্রতিফলিত হ'চ্ছে না—সবরকম আলোর অভাবে যেমন জগতে অন্ধকার নেমে আসে! অন্ধকারের রংও সেইজন্মই 'কালো'।

বৈজ্ঞানিকেরা তাঁদের দীর্ঘকাল গবেষণার ফলে আবিষ্কার করেছেন যে 'সাদা' রংকে এমন তিনটি প্রধান রংয়ে বিভক্ত ক'রে ফেলা যায়, যে তিনটি রংয়ের পরস্পর সংমিশ্রণ-ভেদে সবরকম ভিন্ন ভিন্ন রংই উৎপন্ন ক'রতে পারা যায়। এই প্রধান তিনটি রং হ'চ্ছে লাল, নীল ও হ'লদে। (পক্ষান্তরে—সবুজ) এই তিনটি রং যদি ঠিক যথাযথভাবে সংমিশ্রিত হয় তাহলে আমাদের দৃষ্টিপথে তা 'সাদা' হ'য়ে দেখা দেবে। আর যদি এ তিনটি রং একটু কম-বেশী করে পরস্পরের সঙ্গে সংমিশ্রিত করা হয় তাহলে আমরা ভিন্ন ভিন্ন রং দেখতে পাবো।

কারণ, আমাদের দর্শনেন্দ্রিয়ের ন্যায়বিক-শৃঙ্খলার স্ত্রুও (Optic Nervous system) এই তিনটি প্রধান রংয়ের সঙ্গেই সমতালে বাঁধা। যখন যে রংটার সংমিশ্রণ আমাদের চ'খে প্রতিকলিত হ'য়ে দর্শনেন্দ্রিয়ের তদনুকূল ন্যায়বিক শৃঙ্খলাকে উত্তেজিত করে, আমরা তখন সেই সেই রংই দেখতে পাই। সুতরাং কোনো কিছুর আমরা যদি তিনখানি পৃথক্ পৃথক্ আলোক-চিত্র গ্রহণ করি, এবং প্রত্যেকখানি ছবি নেবার সময় যদি তার মধ্যে প্রতিকলিত প্রধান প্রধান আলোক-তরঙ্গকে এমনভাবে ছেকে নিই যাতে আলোক তরঙ্গের বিভিন্ন স্পন্দনের অনুপাত অনুসারে ওই তিনটি প্রধান রংয়ের পৃথক্ পৃথক্ ছাপ ওঠে, এবং তারপরে যদি সেই তিনখানি পৃথক্ ছবিকে কোনোরকমে একত্র মিলিয়ে একখানি ছবিতে পরিণত করতে পারি তাহ'লে হুবহু সেই বস্তুর স্বাভাবিক রংটি ছবিতে ধরা পড়ে। মাসিকপত্রে যে সব তিন রংয়ের 'হাকটোন' ছবি ছাপা হয় সে সব ঠিক এই নিয়মেই মুদ্রিত হওয়া সম্ভব হয়েছে।

রঙীন ছবি তোলায় দু-রকম পদ্ধতি আছে। একটাকে বলে 'যৌগিক' (Additive) অঙ্কটা হচ্ছে 'ব্যবচ্ছেদক' (subtractive)। যৌগিক পদ্ধতিতে যে রঙীন ছবি তোলা হয় ছায়াপত্রীতে তার কোনো রং দেখতে পাওয়া যায় না বটে, কিন্তু বিশেষভাবে আলোক-তরঙ্গের বিভিন্ন স্পন্দনের অনুপাতে বর্ণশোধকের (Filters) সংযোগে তোলা ব'লে বর্ণচ্ছটা তার মধ্যে অদৃশ্যভাবে নিহিত থাকে। সেই ছায়াপত্রী যখন আবার বিশেষভাবে 'বর্ণশোধক' (Filters) সংযুক্ত প্রক্ষেপন যন্ত্রের ভিতর দিয়ে পর্দার উপর গিয়ে পড়ে তখন তার বিভিন্ন বর্ণ আমাদের দৃষ্টিপথে পরিদৃশ্যমান হ'য়ে ওঠে। 'ব্যবচ্ছেদক' পদ্ধতিতে যে ছবি তোলা হয় বর্ণ সে ছায়াপত্রীতেই সুস্পষ্ট মুদ্রিত হ'য়ে যায়, কাজেই সে ছবি পর্দার উপর দেখাবার সময় প্রক্ষেপন-যন্ত্রের সঙ্গে কোন বর্ণশোধক ব্যবহারের প্রয়োজন হয় না। কিন্তু, ছবি নেবার সময় বিশেষভাবে নির্মিত বর্ণগ্রাহী ছায়াধর বস্তু ব্যবহার করতে হয় এবং বর্ণচ্ছটায়ুক্ত ছায়াপত্রী মুদ্রণেরও বিশেষ একটি নির্দিষ্ট রাসায়নিক প্রণালী অনুসরণ করতে হয়। ব্যবসায়ের দিক দিয়ে 'ব্যবচ্ছেদক' প্রণালীতে তোলা রঙীন ছবির একটা মন্ত সুবিধা এই যে সে ছবি যে কোনো ছবি-ঘরের সাধারণ প্রক্ষেপন-যন্ত্রে দেখানো চলে।

১৮৯৫ সালে মিঃ জেঙ্কিন্স্ (Mr. Jenkins) যে রঙীন ছবি দেখিয়েছিলেন ছবির ইতিহাসে সেই হ'চ্ছে প্রথম রঙীন ছবি। মিঃ বয়ইন্স্ (Mr. Boyce) নামে একজন শিল্পী এ ছবিখানি আগাগোড়া তুলি দিয়ে হাতে রং ক'রেছিলেন। তার পরবৎসর মিঃ রবার্ট পল "The miracle" নামে যে রঙীন ছবি দেখিয়েছিলেন—সেখানিরও আত্মোপাস্ত অর্থাৎ সাত রীলের প্রায় ১,১২০০০ খানি ছবি সমস্তই হাতে রং করিয়েছিলেন কিন্তু, এতে যে অমানুষিক পরিশ্রম ও দীর্ঘ সময় লাগলো তাতে ব্যবসা চলে না। তখন যান্ত্রিক উপায়ে অর্থাৎ কলে রং করা যেতে পারে কিনা তারি চেষ্টা চলতে লাগলো। ফলে 'Pathe-color' ছবি সৃষ্টি হ'ল। এ ছবি চিত্রাঙ্কন্যায়ী একটা কোনো কঠিন পাতের উপর খাদ্রি কেটে (Stencil process) সেই পাতটি ছবির উপর ফেলে রং করা হ'তো। আরও দুবছর পরে 'যৌগিক' পদ্ধতিতে স্বাভাবিক রংয়েই ছবি তোলা সম্ভব হ'ল। মিঃ ফ্রাইজ্ গ্রীন্ (Mr. Friesse Greene) এই পদ্ধতির উদ্ভাবক। কিন্তু এ ছবি প্রক্ষেপন-যন্ত্রে দেখাবার অসুবিধা একটু বেশীরকম

থাকায় ব্যবসায়ের দিক দিয়ে সাফল্য লাভ ক'রতে পারলে না। তারপর এলো 'Kinema color'—রাজা সপ্তম এডওয়ার্ডের 'করোণেশন' এবং 'দিল্লী দরবার' প্রভৃতি ছবি এই পদ্ধতিতেই তোলা ও দেখানো হয়েছিল। কিন্তু এরও দেখাবার একাধিক অসুবিধা থাকায় বেশীদিন চললো না। প্রসিদ্ধ ফরাসী চলচ্চিত্র-বিশেষজ্ঞ M. Leon Gaumont এই সময় রঙীন ছবি তোলার আর এক উপায় আবিষ্কার করেন। কিন্তু, সেও দেখাবার জন্য বিশেষ যন্ত্রপাতির দরকার ব'লে সার্বজনীন হ'য়ে উঠতে পারলো না। তারপর, বিখ্যাত ফিল্ম-ব্যবসায়ী 'ইষ্টম্যান' কোম্পানীর 'Kodachrome' প্রণালীতে রঙীন চিত্র সৃষ্টি করলেন। ব্যবসায়ের দিক দিয়ে এ পদ্ধতি অনেকটা সাফল্য লাভ ক'রতে পেরেছে, কারণ এ ছবি তোলবার ও ছাপবার জন্য বিশেষ যন্ত্রপাতি দরকার হ'লেও—দেখাবার জন্য সাধারণ প্রক্ষেপন-যন্ত্রেই কাজ চলে। সার্ববর্ণিক ছায়াপত্রী (Panchromatic Film) এ'রাই প্রথম সৃষ্টি করেছেন। তারপর দেখা দিলে 'প্রিজমা' (Prizma) রঙীন ছবি। ১৯১৭ সাল থেকে ১৯২১ সাল পর্যন্ত 'প্রিজমা' খুব চলেছিল। গ্রিফিথ্, হিউগো বলীন্, কমোডোর ব্ল্যাক্টন, ফেমাস্ প্রেয়াস্ কোম্পানী প্রভৃতির 'প্রিজমা' পদ্ধতির ভয়ানক ভক্ত হয়ে উঠেছিলেন। কিন্তু 'প্রিজমা'কে বিবর্ণ করে দিয়ে ফুটে উঠলো—বর্ণকলা (Technicolor) পদ্ধতি। এ ঠিক তিন রঙা ছবি ছাপার মতই তিন রংয়ের তিনখানি পৃথক্ ফিল্ম তুলে তারপর একখানিতে সেই তিনখানি ছবি পরের পর ছেপে নিয়ে তিনরঙা একখানি ছবি তৈরী করা।

আজকাল সর্বত্র এই 'বর্ণকলা' পদ্ধতিরই (Technicolor) জয় জয়কার চ'লছে বটে, কিন্তু এর এক অপরাধের প্রতিদ্বন্দী ইতিমধ্যে চিত্রজগতে দেখা দিয়েছে। পৃথিবীর সমস্ত চিত্র প্রতিষ্ঠান উৎসুক আগ্রহে তার অভিযান লক্ষ্য ক'রছে। সেটি হ'চ্ছে 'বহুবর্ণ' (Multi-color) চিত্রপদ্ধতি। এই পদ্ধতি অনুসারে রঙীন ছবি তোলবার জন্য বিশেষ ভাবে প্রস্তুত ছায়াধর-যন্ত্র, বিশেষ ভাবে নির্মিত প্রক্ষেপন-যন্ত্র, অধিক আলোক সঞ্চারণ প্রভৃতির প্রয়োজন হয় না। Multi-color কোম্পানী এক রকম সপ্তবর্ণের সম ও বিষম ছায়াপত্রী (Rainbow Positive Negative Film) উদ্ভাবন করেছেন। 'ব্যবচ্ছেদক' প্রণালী অনুসারে এই সপ্তবর্ণ চিত্রপত্রীর সঙ্গে একখানি সার্ববর্ণিক (Panchromatic) ছায়াপত্রী ব্যবহার করাতে অতি সহজেই নানা বর্ণের সঠিক আলোক-চিত্র তোলা সম্ভব হয়েছে। এই অভিনব পদ্ধতি অনুসারে তোলা যুগল ছায়াপত্রীর জন্য কেবল একটি নূতন ধরনের যুগ্ম-পত্রী কোটা (Double Magazine) ছায়াধরযন্ত্রে সংলগ্ন ক'রে নিয়ে এবং দু'খানি ছায়াপত্রী যাতে একসঙ্গে যাতায়াত ক'রতে পারে [কারণ, পূর্বেই বলেছি এই বহুবর্ণ-চিত্র-পদ্ধতি অনুসারে একসঙ্গে একই ছায়াধর-যন্ত্রে দু'খানি বিষম ছবি (Negative) নিতে হয়; পরে তার রাসায়নিক পরিশুদ্ধত্বের সময় একই (Positive) সমপত্রীর দু'পিঠে দু'খানি ছাপা হয়। এই সমপত্রী বহুবর্ণ-চিত্র ছাপবার জন্য বিশেষ ভাবে তৈরি। এর দু'পিঠেই ছবি ছাপা চলে!] এমনভাবে ছায়াধর যন্ত্রে ছায়াপত্রীর প্রবেশ-পথ (Camera Gate) একটু বাড়িয়ে নিতে পারলেই এই মবাগত 'বহুবর্ণ' চিত্রপদ্ধতি বিশ্বের চিত্র-জগতে যে একচ্ছত্র আধিপত্য বিস্তার ক'রতে পারবে সে বিষয়ে আর বিন্দুমাত্র সন্দেহ নেই।

‘সেন্সার’

ফিল্ম শিল্পের সবচেয়ে বড় শত্রু হ’য়ে উঠেছেন ‘সেন্সার’ কর্তৃপক্ষ। সরকারি ও বেসরকারি জনকয়েক সদস্য নিয়ে একটি কমিটি গঠিত হয়। তাঁদের উপর গভর্নমেন্ট চিত্রশাসনের ভার অর্পণ করেন। এঁরা অনুমোদন না করলে কোনো চলচ্চিত্র কোম্পানীর কোনো ছবিই সাধারণে প্রকাশের অধিকার থাকেনা। এই চিত্রশাসকসমিতিই ‘সেন্সার’ নামে অভিহিত হ’ন। একই ছবি বিভিন্ন দেশের সেন্সার কর্তৃপক্ষের খেয়াল ও খুশীমত ভিন্ন ভিন্ন রূপ ধারণ ক’রতে বাধ্য হ’য়েছে। বার্লিনে যে ছবির অংশবিশেষ হয়ত’ সবচেয়ে বেশী প্রশংসা অর্জন কোরছে, লণ্ডনে সে ছবির ঠিক সেই অংশটুকুই হয়ত সেন্সার প্রভুদের কুপায় ছবি থেকে একেবারে কেটে বাদ দিয়ে দেখাতে হ’চ্ছে! এতে যে ছবির সুখমা ও সৌষ্ঠবের কতখানি ক্ষতি হ’চ্ছে সেদিকে তাঁদের কারুর দৃষ্টি থাকে না। এই উপদ্রবের হাত থেকে ফিল্ম শিল্পকে রক্ষা ক’রতে হ’লে বিভিন্ন দেশের ‘সেন্সার’ কর্তৃপক্ষদের একত্র ক’রে একটা নির্দিষ্ট নিয়ম কাছন বিধিবদ্ধ করা প্রয়োজন, কারণ, তাহ’লে কোম্পানীরা একটা সঠিক হদিশ পেতে পারে, যে তাঁদের ছবিতে কী থাকা উচিত নয়, বা কী থাকলে তা ‘সেন্সার’ কর্তৃপক্ষের মনোনীত হবেনা। উপস্থিত ক্ষেত্রে বিভিন্ন দেশের সেন্সার কর্তৃপক্ষের ভিন্ন ভিন্ন রুচি ও নীতিজ্ঞানের উৎপাতে এক একখানি ছবির সম্বন্ধে রকম রকম আপত্তি উত্থাপিত হ’তে দেখা যায়। অনেক সময় এইসব আপত্তি একান্ত অর্থহীন এবং হাস্যকর বলেও মনে হয়। যেমন দৃষ্টান্ত স্বরূপ সুইডিশ ছবি “নিরানন্দপথের” (Joyless Street) উল্লেখ করা যেতে পারে। ‘সেন্সার’ প্রভুদের অনুগ্রহে অনেক ভালো ভালো ফিল্ম যেমন তাঁদের অভিরুচিমত ছাঁটকাট হয়ে নষ্ট হ’য়ে যায়, “নিরানন্দপথ” ছবিখানিরও ঠিক সেই দশা হয়েছিল। প্রতিদিন যোলো ঘণ্টা ক’রে থেটে চৌত্রিশদিনে এই ছবি শেষ হ’য়েছিল। ছবিখানি আসলে দশ হাজার ফুট লম্বা ছিল, যেমন ‘বেন্জমিন’ কিম্বা ‘বিগ্‌প্যারেড্’। প্যারিসের সেন্সার প্রভুরা এর দু’হাজার ফুট ছেঁটে দিলেন এবং যতগুলি ‘পথের’ দৃশ্য ছিল প্রত্যেকটি বাদ দিয়ে দিলেন। ভীয়েনায় দেখাবার সময় ‘কসাইয়ের’ যতগুলি দৃশ্য ছিল সব ‘কাটা’ পড়েছিল। অথচ এই ‘কসাইয়ের’ ভূমিকায় বিখ্যাত জার্মান নট হবার্গার ক্রাস্ (Werner Krauss) অভিনয় করেছিলেন। রাশিয়া এই ছবির মার্কিন ‘সৈনিক’কে ‘ডাক্তার’ করে নিলে এবং যে মেয়েটি খুন ক’রেছিল, তাকে বাঁচাবার উদ্দেশ্যে কসাইকেই খুন ক’রে নিলে। জার্মানীতে এ ছবিখানি এক বছর চলবার পর হঠাৎ এই সেন্সার প্রভুদের কোপ দৃষ্টিতে পড়েছিল। আমেরিকায় এ ছবিখানি দেখানোই হ’লনা মোটে। ইংলণ্ডেও সেন্সার কর্তৃপক্ষরা এ ছবিখানি পাশ করেনি। শুধু “ফিল্ম সোসাইটির” সভ্যগণের সামনে একবার মাত্র দেখানো হয়েছিল। অথচ, চিত্রকলা, অভিনয় নৈপুণ্য, প্রয়োগ-কৌশল প্রভৃতি সকল দিক দিয়েই এ ছবিখানি হয়েছিল একটি নূতন সৃষ্টি। “আউয়ার্স ড্যান্সিং ডটার্স” (আমাদের নৃত্যকুশলা কন্ডারা) এবং “হট ফর প্যারিস” (প্যারিসের পক্ষেও অসহ) ছবি দু’খানির মত অত বেশী নোংরাও নয় এ ছবি। তবু অরসিক সেন্সার কমিটি ও দু’খানি ছবি পাশ করেছিলেন, কিন্তু “নিরানন্দ



সুনয়নী মৌলিক ১৩৪



সুন্দরী ক্রিডিট কোলবাট্ ২৩০



আমাদের দল (Ourgang) ১৩৫



জ্যাকি কুপার . ২৪৪

পথ” তাঁদের হাতে নিঃস্বভাবে নিহত হ’য়েছিল। সুতরাং তাঁদের বিচার-বিবেচনার উপর একটুও নির্ভর করা চলেনা। আমাদের দেশেও এই “সেন্সারের” উৎপাত শুরু হয়েছে। এখন থেকে চলচ্চিত্র ব্যবসায়ীরা সজবদ্ধ হ’য়ে এর কোনো প্রতিবিধান না করলে পরে এঁদের হাতে হয়ত’ অনেক লাঞ্ছনাই সহ্যেতে হবে।

চলচ্চিত্রে শিশু অভিনেতৃ

এদের অভিনয় সম্বন্ধে কিছু না ব’ললে সিনেমার কথা অসম্পূর্ণ থেকে যাবে ব’লে মনে করি। বতদূর মনে পড়ে শিশুদের মধ্যে চলচ্চিত্রে প্রথম দর্শকদের চিত্তাকর্ষণ করেছিল শিশু অভিনেতা Bob (Robert); আদর ক’রে একে সবাই ব’লতো ‘ববি’। তারপর এসেছিল ওস্তাদ ছেলে ‘জ্যাকী কুগান’ পর্দার উপর অভিনয় ক’রতে। এই শিশুর সর্বদৃশ্যসুন্দর অভিনয় দীর্ঘকাল সকলকে প্রীত ও চমৎকৃত করেছে। আজকাল জ্যাকী কুগানকেও অভিনয় নৈপুণ্যে অতিক্রম ক’রে গেছে—প্রতিভাশালী শিশু নট ‘জ্যাকী কুপার’। শিশু অভিনেত্রীদের মধ্যে বোধহয় ‘বেবি পেগীর’ কৃতিত্ব আজও কেউ স্নান ক’রতে পারেনি। পূর্বে রঙ্গমঞ্চ বা চলচ্চিত্রের জগৎ একটি শিশু, অভিনেতা বা অভিনেত্রী সংগ্রহ করা একরকম প্রায় হুঃসাধ্য ছিল। আজকাল কিন্তু তা সহজ ও সুলভ হ’য়ে পড়েছে। শিশুদের নিয়ে হাস্য-রস-প্রধান চিত্র ও করুণ-রসাত্মক চিত্র যে অতি অপূর্ণ ও উপভোগ্য ক’রে তোলা যায় মেট্রো গোল্ডুইন্ মেয়ার কোম্পানী সে সন্ধান জানতে পেরে একেবারে ‘আমাদের দল’ (Our Gang) নাম দিয়ে একটি শিশু-অভিনেতৃ-বাহিনী গঠন ক’রে রেখেছিলেন। এদের নিয়ে তাঁরা একাধিক উপভোগ্য চিত্র তুলে দর্শকদের আনন্দ দিতে পেরেছিলেন। এই শিশু-চম্ চিত্রপ্রিয়দের সকলেরই কাছে বিশেষ সুপরিচিত। চার্লি চ্যাপলানের “বাজ্জা” (The Kid) ছবিতে জ্যাকী কুগানের অভিনয় ঘারা দেখেছেন তাঁরা সহজে তাকে ভুলতে পারবেন না। ‘হেলেনের ছেলেরা’ (Helen’s Babies) চিত্রে ‘বেবি পেগীর’ অভিনয় নৈপুণ্য তাকে চিরস্মরণীয় করে রেখেছে। শিশু ‘স্কিপ্পী’র (Skipper) ভূমিকায় সম্প্রতি ‘জ্যাকী কুপার’ যে অদ্ভুত অভিনয়-চাতুর্য প্রকাশ করেছে তা’ বহু পরিণত বয়স্ক অভিনেতার মধ্যেও দেখা যায়না। জনী, লুসী, রবি, মেরী, জেন, ফ্র্যাঙ্ক প্রভৃতি আরও অনেকগুলি ছোট ছোট ছেলে-মেয়ে চলচ্চিত্রে অভিনয় ক’রে বেশ সুনাম অর্জন ক’রতে পেরেছিল। ছবির মধ্যে উপযুক্ত স্থানে ও আবশ্যকীয় অবস্থায় একটু বুদ্ধি-বিবেচনার সঙ্গে ও স্নকৌশলে যে পরিচালক ছোট ছোট ছেলে-মেয়েদের ব্যবহার ক’রতে পারেন তাঁর ছবি লোকপ্রিয় না হ’য়েই পারেনা। দেশী ছবিতে এখানকার পরিচালকেরা বড় বড় অভিনেতাদেরই ভালো ক’রে চালাতে পারেন না। শিশুদের চালানা তার চেয়েও ঢের বেশী কঠিন। তাই, মাত্র দু’ একখানি দেশী ফিল্মে ছোট ছেলে মেয়েদের নামাতে দেখা গেছে। তার মধ্যে সুপরিচালক শ্রীযুক্ত চারু রায় তাঁর ‘বিগ্রহ’ ছবিতে একটি শিশুকে অতি চমৎকার স্নকৌশলে ব্যবহার করেছেন। এইখানে শিল্পীর কলা ও কল্পনা দর্শকদের হৃদয় সহজেই জয় করতে পেরেছে।

উপসংহার

চলচ্চিত্র সম্বন্ধে প্রায় সকল কথারই আলোচনা বিশদভাবে করা হ'ল। এ বিষয়ে যা কিছু জানবার ও বুঝবার আছে সমস্তই একে একে বলা হয়েছে। এর প্রথম উদ্ভাবন থেকে ক্রমোন্নতি, প্রসার, পরিণতি ও প্রভাব সম্বন্ধে আমরা সবিস্তারে আলোচনা করেছি। চলচ্চিত্রের ব্যবসায়ের দিক, তার বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক দিক এবং সৌন্দর্য্যের দিকেরও সম্পূর্ণ আলোচনা হয়েছে। চলচ্চিত্রের দৃশ্যরচন-রীতি, আলোক-রহস্য, রূপসজ্জা, বাক-সম্মিলন, চিত্র-নাট্য, চিত্রাভিনয়, ও চিত্র-গ্রহণ প্রভৃতি এ বিষয়ের প্রত্যেক প্রয়োজনীয় ও অতি আবশ্যকীয় বিভাগগুলির সকল জ্ঞাতব্য তথ্যই এই গ্রন্থে লিপিবদ্ধ করা হয়েছে। উপসংহারে কেবল সামান্য কয়েকটি খুঁটিনাটি ব্যাপারের উল্লেখ করেই শেষ করবো।

চলচ্চিত্র (Cinematograph)—পূর্বেই বলেছি যে চলচ্চিত্র আর কিছুই নয়, স্থির আলোক-চিত্রেরই একটা বিশেষ রূপ। আলোক-চিত্রের ভিত্তির উপরই এর অবস্থান। 'আলোক-চিত্র' এই নাম থেকেই বোঝা যায় যে এ ছবি আলোর তুলিতে আঁকা হয়। অর্থাৎ, আলোক-প্রতিহত কোনো বস্তু বা ব্যক্তির আকৃতি অনুযায়ী প্রতিবিম্বিত আলোকরশ্মিগুলি সংহত ক'রে এমন কোনো একটি জিনিসের উপর ধরা—যার বৃকে সেই বস্তু বা ব্যক্তির আকৃতি হ'তে প্রতিফলিত আলোক-প্রতিকৃতিটি স্থায়ীভাবে লিপিবদ্ধ হ'য়ে যায়। সেই হ'য়ে ওঠে—আলোক-চিত্র! যেমন জলের উপর আমাদের যে আলোক-প্রতিবিম্ব পড়ে বা মুকুরে আমাদের যে ছায়া প্রতিফলিত হয়, আলোক প্রতিহত সেই প্রতিকৃতি যদি স্থায়ীভাবে ধ'রে রাখতে পারা যায় তাহ'লেই আমাদের ছবি পাওয়া যাবে। সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে চলচ্চিত্রের ভিত্তি যে আলোক-চিত্র, তার গোড়ার কথা হ'চ্ছে—আলোক-বিজ্ঞান, যা' সম্যকরূপে অনুশীলন ক'রলে ইচ্ছামত ছবি সৃষ্টি করা ও তা' প্রকৃষ্টরূপে লিপিবদ্ধ করার কৌশল সহজেই আয়ত্ত হ'তে পারে। .

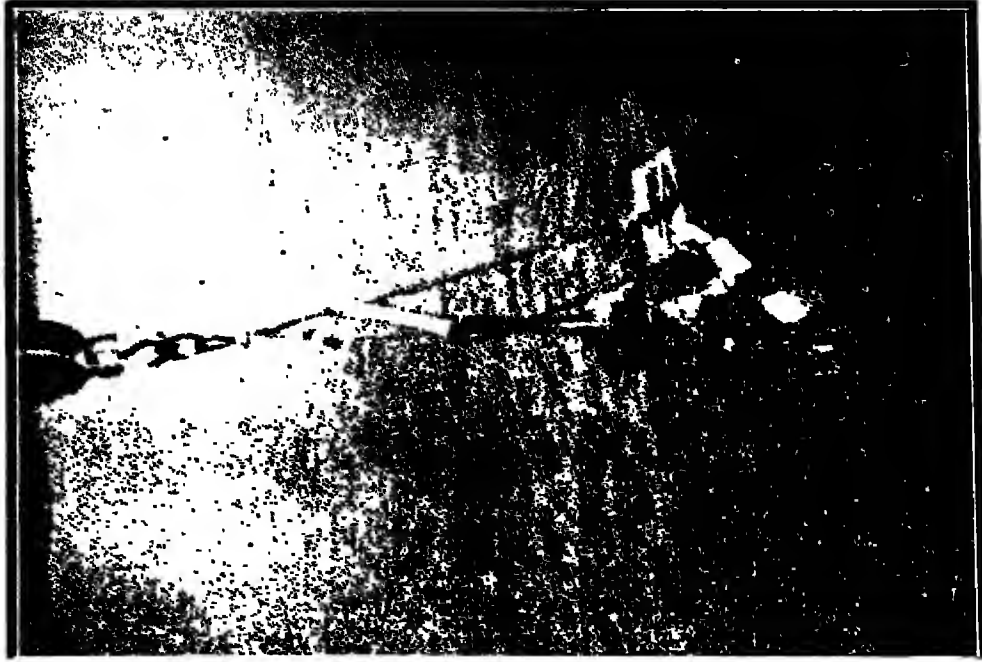
ছায়াধর-যন্ত্র (Camera)—চলচ্চিত্রের জন্য যে ছায়াধর-যন্ত্র ব্যবহার হয় সাধারণ ছায়াধর-যন্ত্র অপেক্ষা তার কলকজা মাত্র দু'চারটে বেশী। সাধারণ ছায়াধর-যন্ত্রের প্রধান কলকজা হ'চ্ছে তিনটি; ১। আলোক বিরোধী পত্রীকোটা (Light proof box or magazine) যার মধ্যে অগ্রাহিত বিষম-ছায়াপত্রী (Unexposed Negative film) থাকে। ২। মণিমুকুর (Lens) যার সাহায্যে কোনও বস্তু বা ব্যক্তির আলোক-প্রতিহত-প্রতিকৃতি সংহত হ'য়ে উক্ত ছায়াপত্রী উপর প্রতিফলিত ও লিপিবদ্ধ হয়ে যায়। ৩। ঢাকনা (shutter) যা' মণিমুকুরে প্রতিফলিত আলোক-রশ্মিকে ছায়াপত্রীর সম্মুখ থেকে ইচ্ছামত আড়াল ক'রে রাখতে পারে। চলচ্চিত্রের ছায়াধর-যন্ত্রে এ তিনটি ব্যবস্থা ত' আছে, তা'



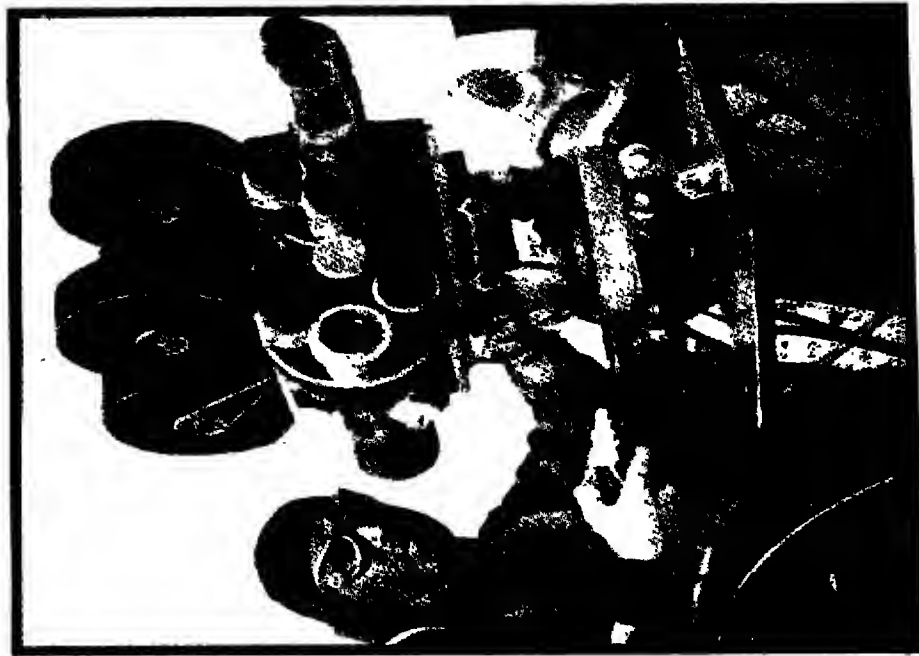
জ্যাকো স্কিপ্পি ও মিড গ্রাণ (Skippy চিত্রে) ২৪৫



জ্যাকো কুগান্
(Kid চিত্রে)



সামুদ্রিক ক্যামেরা—(সমুদ্রের তলদেশের ছবি নেবার জন্য
ডুবুরীর পোষাক পবে ওয়াটার প্রুফ্ ক্যামেরা নিয়ে
আলোকচিত্রকর সাগরগর্ভে প্রবেশ করছেন ।) ২৫৬



বৈমানিক ক্যামেরা (আকাশে উঠে ব্যোমযান ও
বিমানপোতের ছবি নেওয়ার জন্য ।) ২৫৭

ছাড়া আরও আছে চিত্রপত্রীকে গতিশীল করবার জন্য একটা অতিরিক্ত ব্যবস্থা এবং সেই ছায়াপত্রীর গতির সঙ্গে সমতালে মণিমুকুরের আলোর ঢাকনাটিও খোলা ও বন্ধ হওয়ার কৌশল। স্থিরচিত্রের ছায়াপত্রী অপেক্ষা চলচ্চিত্রের ছায়াপত্রী দৈর্ঘ্যে শতগুণ বেশী বলে তার পত্রীকোটা তদনুসারে পরিবর্তিত হয়েছে। এ ছাড়া ছোটখাটো খুচরো কলকজা চলচ্চিত্রের ছায়াধর-যন্ত্রে আরও অনেক রকম আছে।

ছবি তোলা (Shooting)—অভিজ্ঞ আলোক চিত্র-শিল্পী মাত্রই একটু যত্ন ও চেষ্টা করলেই সহজে চলচ্চিত্রে ছবি তুলতে সক্ষম হবেন। চলচ্চিত্রে ছবি তোলাবার সময় কোন্ কোন্ বিষয়ে বিশেষ লক্ষ্য রাখা দরকার তা পূর্বেই বর্ণিত হ'য়েছে। তার মধ্যে প্রধান বিষয় হচ্ছে আলোক (light) এবং চিত্রের লক্ষ্য-নির্ণয় বা ছায়া সন্ধান (focussing) আলো মোটামুটি দু'রকম। চড়া আলো (Hard light) আর নরম আলো (soft light)। সূর্য্যকরোজ্জ্বল দিনের আলো হ'চ্ছে চড়া, আর মেঘলা দিনের মুহূ আলো হচ্ছে নরম। এই দু'রকম আলোর ছবি তুললে ছবিও হয় দু'রকম। চড়া আলোর ছবি হয় একটু কড়া গোছের। কারণ তাতে ছায়া (shade) পড়ে বেশ ঘন কালো হ'য়ে এবং আকৃতির কোনাচে বাক (angular curves) গুলোর রেখা বড় বেসী স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে। নরম আলোয় ছবি হ'য়ে যায় পানসে! (flat) কারণ ছায়া পড়ে না বলে আলো-ছায়ার বৈষম্য থাকে না, এবং আকৃতির কোনাচে বাকগুলোর রেখা হয়ে যায় একেবারে কোমল! এ ছাড়া কোনো বস্তু বা ব্যক্তির উপর বিভিন্ন দিক থেকে আলো প'ড়লে তার ছবিও ওঠে ভিন্ন ভিন্ন ধরণের। সাধারণতঃ চিত্রের বস্তু বা ব্যক্তির উপর আলো এসে প'ড়তে পারে পাঁচটি বিভিন্ন দিক থেকে। পিছন থেকে, সামনে থেকে, দক্ষিণ-পার্শ্ব থেকে, বাম-পার্শ্ব থেকে, এবং মাথার উপর থেকে। স্থিরচিত্রে আলো যাতে ক্যামেরার পিছন থেকে এসে পড়ে সেই দিকেই লক্ষ্য রাখতে হয়, কিন্তু চলচ্চিত্রে সব সময় তা করলে হবে না; চলচ্চিত্রে আলো প্রথমটা যাতে কোনো একটা পাশ থেকে এসে পড়ে সেদিকে লক্ষ্য রাখা উচিত। কারণ, তাতে আলো-ছায়ার বৈষম্য খোলে এবং আকৃতি বেশ স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে। তার উপর যদি আবার পিছনে এমন ভাবে আলোর ব্যবস্থা করা যায় যা সামনে থেকে ক্যামেরার চোখে এসে লাগবে না অথচ পাশ থেকে ফুটে বেরবে, তাহ'লে সে ছবি হ'য়ে উঠবে ঠিক চিত্রকরের তুলিতে আঁকা অপক্লপ প্রতিকৃতি! আলো-ছায়ার তারতম্য ক'রতে জানার উপরই আলোক-চিত্রকরের কলা-নৈপুণ্য নির্ভর করে। একটা হিসাব জেনে রাখলেই সকল সময় ছবি বেশ নির্দোষ হ'য়ে উঠবে; সেটা হ'চ্ছে এই যে—চিত্রের বস্তু বা ব্যক্তির যে দিকটায় অন্ধকার বা ছায়া দেখানো হবে সেদিকে যে পরিমাণ আলো ফেলা হবে—ঠিক তার দ্বিগুণ আলো ফেলতে হবে ছবির যেদিকটা আলোকিত বা উজ্জ্বল রাখা হবে—সেদিকে। আলোকচিত্রে লক্ষ্য-নির্ণয় বা ছায়া-সন্ধান (focussing) আঁকাল, খুব সহজ হ'য়ে গেছে, কারণ ছায়াধর-যন্ত্রের সঙ্গেই চিত্রের লক্ষ্যভেদে সাহায্যকারী কলকজা সংযুক্ত থাকে। ছবি তোলাবার সময় দু'রকম অবস্থানে ক্যামেরা রেখে ব্যবহার করা চলে। এক রকম হ'চ্ছে—ক্যামেরা আলোক-চিত্র-শিল্পীর চোখের সমান উঁচু ক'রে রেখে, আর এক রকম হ'চ্ছে—ক্যামেরা তাঁর কটিদেশের সমান নীচু ক'রে রেখে। এ

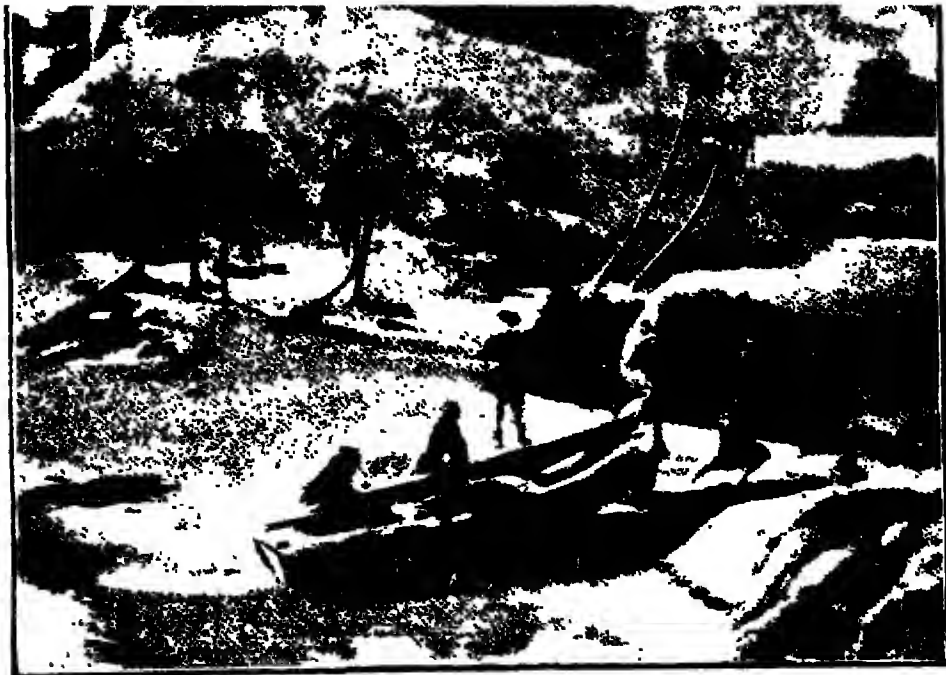
হুয়ের মধ্যে ক্যামেরা চোখের সমান উচু ক'রে রেখে ছবি তোলাটাই সব দিক দিয়ে সুবিধাজনক। আর একটা কথা—ক্যামেরার আসন (base) সকল সময় অটল ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত থাকা চাই, তবে, প্রয়োজনমত 'পর্যবেক্ষণ-চিত্র' 'দোলন-পট' প্রভৃতি তোলবার সময় আসন ঠিক রেখে কেবলমাত্র ছায়াধর-যন্ত্রটিকে ঘোরানো-ফেরানো (Tilting) চলতে পারে।

পারস্পর্য (Continuity)—ছবি তোলবার সময় আলোক চিত্রকরের লক্ষ্য রাখা উচিত যে গল্পাভ্যাসী অভিনয়ের পারস্পর্য ঠিক রক্ষিত হ'চ্ছে কিনা। ধরুন যদি কোনো গল্পে থাকে গৃহকর্তা মাতাল। মদ আর জীবনে কখন হোঁবেন না বলে প্রতিজ্ঞা ক'রেছেন, কিন্তু না খেয়েও থাকতে পারছেন না। অস্থির হ'য়ে কর্তা ঘর থেকে বেরিয়ে প'ড়লেন গলির মোড়ের শুঁড়ির দোকান থেকে মদ আনতে। তিনি যদি ঘরের বামদিকের দরজা দিয়ে বেরিয়ে ক্যামেরার সামনে দিয়ে হেঁটে ডানদিকে চলতে শুরু করেন তাহ'লে বরাবর তাঁকে সেই দক্ষিণমুখেই চ'লতে হবে যতক্ষণ না শুঁড়ির দোকানে গিয়ে পৌঁছবেন। তাঁর ভাই যদি তাঁকে নিষেধ করবার জন্য পেছু নেন তাহ'লে তাঁকেও আসতে হবে সেই বামদিক থেকে দক্ষিণ দিকে। কিন্তু যদি তাঁর কোনো বন্ধু তাঁকে দেখতে পেয়ে পথের মাঝখানে নিবারণ ক'রতে আসেন, তাঁকে আসতে হবে দক্ষিণ দিক থেকে বামদিকে বরাবর। তাঁর কথা শুনে কর্তা যদি ফেরেন তাহলে তাঁকে আসতে হবে তখন দক্ষিণ দিক থেকে বামদিকে ফিরে। এত গোলো গতির পারস্পর্য ; তারপর আছে ঘটনার পারস্পর্য। যে দৃশ্যে যে ব্যাপার ঘ'টছে ঠিক তার আগের দৃশ্যে যাতে সেই ঘটনার পূর্ব সূচনার ছবি থাকে সেদিকে লক্ষ্য রাখা চাই, এই যোগ-শৃঙ্খলা বজায় রাখতে না পারলে পারস্পর্য রক্ষিত হবে না। দর্শকদের কাছেও ব্যাপারটা গোংমেলে ঠেকবে।

সঙ্গতি (Tempo)—ছবিতে পারস্পর্য রক্ষার সঙ্গে সঙ্গে গতি ও ঘটনার সঙ্গতি এবং সময়ের সমতা যাতে ঠিক বজায় থাকে সেদিকেও সবিশেষ লক্ষ্য রাখা দরকার। ধরুন, যদি পূর্বোক্ত মাতাল কর্তা ছবিতে যে দৃশ্যে বাড়ী থেকে বেরুলেন ধীর মন্থরপদে, পরের দৃশ্যে তাঁকে যদি হঠাৎ দেখি ছুটতে এবং তার পরের দৃশ্যে দেখি হুঁ হু করে চলতে তাহলে সে গতির মাত্রা বিপর্যয় ঘটবে। কিন্তু, তিন দৃশ্যে তাঁর এই তিন রকম গতিরই মাত্রা বজায় থাকতে পারে যদি আমরা এই পার্থক্যের যুক্তিযুক্ত কারণও সঙ্গে সঙ্গে দেখাতে পারি। যেমন ধরুন, কর্তা শুঁড়ির দোকানে যাচ্ছেন দেখে ভাই যদি তাঁকে তেড়ে ধরতে যায় তিনি টের পেয়ে ছুটতে পারেন, কিংবা কেউ তাঁর পিছু নিয়েছে বুঝতে পেরে তিনি হুঁ হু ক'রে জোরে হাঁটতে পারেন, তাহলে আর ছবির মাত্রা-বিপর্যয় ঘটবে না। 'কুইক্ টেম্পো' বা 'ক্লো-টেম্পো' কোনোটাই দোষের হয়না, যদি—সেটা ঘটনার সঙ্গতি এবং সময়ের সমতা রক্ষার অনুকূল হয়। এ ছাড়া মূল ছবিতে দু'টি পর পর দৃশ্যে বিপরীত ঘটনা ঘটলে মাত্রা-বিপর্যয় অবশ্যস্বাভাবী ; কিন্তু, এ রকম ঘটনার ব্যাপারেও এই সঙ্গতি বজায় রাখা সম্ভব হয় যদি ওই দুটি ঘটনার মাঝখানে দেশ-কালের ব্যবধানজনিত পরিবর্তনেরও ইঙ্গিত করা থাকে। সকল দিক দিয়ে ছবির এই মাত্রা বা সঙ্গতি (Tempo) যাতে পরের পর আগাগোড়া বজায় থাকে সেদিকে পরিচালক এবং আলোক-চিত্র শিল্পী উভয়েরই অবহিত হওয়া কর্তব্য।



।ବନାଟି ଟିଏ । Wing's ଛବିରେ ଟିଏଗଢ଼େ ତୈନୀ ନବଜନ୍ମେବନ ଦୃଶ୍ୟ
 'ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣତ ମୃତ ବ୍ୟକ୍ତିଗଣ ଓ ଦକ୍ଷ ବୃକ୍ଷଖଣି କୁଦ୍ରିୟ । । ୨୫୯



ଉପଚିତ୍ର—(The Black Pirate ଛବିରେ ଟିଏଗଢ଼େ ତୈନୀ ନବଜନ୍ମେବନ ଦୃଶ୍ୟ
 ତରୁ, ଲତା, ପର୍ବତ ଓ ସମୁଦ୍ର ସମସ୍ତଟି Studio Set) ୨୫୮



শিক্ষাচিত্র—
(The Frogs
ছবিব একটি দৃশ্যে
ব্যাঘ্রাচির
ব্যাপার)

২৫০

“বোগদাদের দস্তা” চিত্রে
পক্ষীরাজ অশ্বপুষ্ঠে উগ্‌লাস
ফেরার ব্যাঙ্ক্‌স্ ২৫১



“লিটল ব্লড ফণ্টলেং” নাটকে
মেরী পিকফোর্ড্ নিজেই নিজে
আলিঙ্গন করছেন। ২৫২



“ব্যা ব্রামেল্” নাটকে প্রেতবোনি দৃশ্য ২৫৩

অদৃশ্যলোকের চলচ্চিত্র—পানাপুকুরের এক ফোঁটা জলে কি আছে আমরা কেউ চোখে তা' দেখতে পাইনি, কিন্তু অণুবীক্ষণ যন্ত্র যখন সেই একফোঁটা জলের মধ্যে অসংখ্য জীবের অস্তিত্ব আমাদের চোখের সামনে মেলে ধরে তখন আমাদের বিশ্বাসের আর অবধি থাকে না! অণুবীক্ষণ যে অদৃশ্যলোকের রহস্য উদ্ঘাটিত ক'রে লোক-লোচনের গোচর করেছে চলচ্চিত্র তার সুযোগ নিয়ে সাধারণ মানুষের কোতুল ও বিশ্বয় এ বিষয়ে আরও অনেকখানি বাড়িয়ে তুলেছে।

অণুবীক্ষণ যন্ত্রের যে ছিদ্রপথে দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখে বৈজ্ঞানিক তার অল্পশীলনাগারে নিত্য নব নব প্রাকৃতিক প্রহেলিকার সমাধান ক'রছিলেন, চলচ্চিত্র ক্যামেরা গিয়ে সে' ছিদ্রপথেই উঁকি মেরে অণুবীক্ষণের সাহায্যে অদৃশ্যলোকের জীবন্ত চিত্র তুলে এনে পর্দার উপর ফেলে আজ তা' জনসাধারণের দৃষ্টিগম্য করেছে। অবশ্য একথা বলাই বাহুল্য যে মানুষের চোখের জন্ত অণুবীক্ষণ যন্ত্রে যে পরকলা (Eyepiece) থাকে ক্যামেরার চোখের জন্ত তা' চলে না; ক্যামেরার মণিমুকুর এবং অণুবীক্ষণের পরকলা দুইই খুলে নেওয়া হয় এবং তার প্রতিফলক দর্পণটিও (Reflex Mirror) সরিয়ে এমন কোনো উজ্জ্বলতম দীপের ব্যবস্থা করা হয়, যার আলোক-রশ্মী ইচ্ছামত ঘনীভূত ও সংহত ক'রে নেওয়া যায়।

মানুষের দেহের মধ্যে কি আছে মানুষ তা' চোখে দেখতে পায় না—কিন্তু রঞ্জন-রশ্মীপাতে (X'ray) তা ক্যামেরার দৃষ্টিগোচর হয়। যা ক্যামেরা দেখে নিতে পারে তা' সে চলচ্চিত্রে সর্বলোককে দেখাতেও পারে।

বিশাল সাগরতলে কত কি রহস্য গোপন রয়েছে! শুধু যে নানা বিচিত্র সামুদ্রিক মৎস্য ও জীবজন্তু তাই নয়,—সমুদ্র রত্নগর্ভা নামেও খ্যাত! সেই সমুদ্রগর্ভের বিচিত্র চিত্র—সেই অতলতলের গোপন রহস্য আজ চলচ্চিত্র টেনে এনে তুলে ধ'রেছে সকলের চোখের সামনে। অবশ্য আকাশের রহস্যভেদের জন্ত যেমন 'বৈমানিক-ক্যামেরা' সৃষ্টি হয়েছে; সিঙ্গুগর্ভের জন্ত তেমনি 'সামুদ্রিক ক্যামেরাও' তৈরী হ'য়েছে এবং ডুবুরীর মত আলোক চিত্র-শিল্পীরা সাগরতলে ডুব দিয়ে তার চলচ্চিত্র তুলেও আনছেন, কিন্তু সাগর চিত্রের অধিকাংশই তোলা হয়, সাগরতীরস্থ 'এ্যাকোয়েরিয়াম' বা 'জলজীবাগারে'। এই জলজীবাগারে বড় বড় কাচের জলাধারের মধ্যে নানা বিচিত্র সামুদ্রিক প্রাণীকে অতি যত্নে পালন করা হয়। চলচ্চিত্রের ক্যামেরা সেখানে ঢুকে তাঁর আলোক সম্প্রাপ্তের কোশলে সেই জলাধারস্থ জীবদের এমন সুন্দর চলচ্চিত্র তুলে এনে দেখায় যে আমরা মনে করি—সমুদ্রগর্ভেই এ ছবি তোলা হয়েছে!

চিত্রগুপ্ত (Script-Clerk)—প্রত্যেক চিত্র-প্রতিষ্ঠানের কর্মীদের মধ্যে এমন একজন থাকেন যার কাজ হ'চ্ছে শুধু ছবির প্রত্যেক দৃশ্যের প্রত্যেক খুটিনাটির একটি নিখুঁত হিসাব রাখা। এই লোকটির নাম দেওয়া যায়, চিত্রগুপ্ত। এ কাজটি যেমনি কঠিন তেমনি অত্যাবশ্যকীয়। কারণ, পূর্বেই বলেছি, ছবি যখন তোলা হয় তখন চিত্রনাট্য অধ্যায়ী ঠিক পরের পর দৃশ্যগুলি তোলা হয়না। অন্তরের দৃশ্য—(Interior scenes) এবং বহির্দৃশ্য (Exterior-scenes) এলি পৃথক ক'রে বেছে নিয়ে ভিন্ন ভিন্ন সময় তোলা হয়। ধরুন,

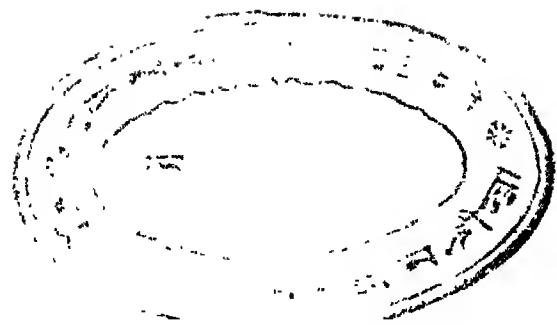
আজ হয়ত' তোলা হ'লো—নায়ক বিদেশে যাবার জন্ত প্রস্তুত হ'য়ে সেজে-গুজে ঘর থেকে বেরুলেন। তারপর হয়ত পনেরো দিন পরে তোলা হবে তিনি বাড়ী থেকে বেরিয়ে ট্যাক্সীতে উঠছেন ট্রেন ধরতে ট্রেনে যাবার জন্ত। এখানে 'চিত্রগুপ্ত' যদি তাঁর 'নোটবই' হাতে শ্বেন-দৃষ্টি নিয়ে প্রত্যেক খুঁটি-নাটির হিসাবটি না টুকে রাখেন তাহ'লে এমনতর ভুল হ'তে পারে যে নায়ক ঘর থেকে বেরুছিলেন 'স্মার্ট' পরে; কিন্তু ট্যাক্সীতে ওঠবার সময় দেখলুম তাঁকে ধুতি চাদর পরা! চিত্রগুপ্তের কাজ হ'চ্ছে তাঁর নোট বই দেখে সেই নায়ককে বলে দেওয়া যে সেদিন সে দৃশ্য তার পরিধানে কী পোষাক ছিল। কোন্ রংয়ের কি ফ্যাশানের জামা। পায়ে মোজা ছিল কিনা; কি রকম জুতো ছিল তার পায়ে। হাতে 'রিপ্ট-ওয়াচ' বাঁধা ছিল কিনা। মাথার চুল কি ভাবে আঁচড়ানো ছিল। হাতে ছড়ি ছিল না ছাতা ছিল ইত্যাদি। কারণ, সেদিনের ঠিক সেই বেশেই তাঁকে বাড়ী থেকে বেরিয়ে ট্যাক্সীতে উঠতে হবে যে! চিত্রগুপ্তের এই হিসাব ছবির প্রত্যেক দৃশ্যের 'আগম' 'নিগমের' (Exit & Entrance) ধারা বজায় রাখারও সাহায্য করে এবং চিত্র-সম্পাদন (Editing) ও পরিচয়লিপি (Titles) সংযোগ করবার সময়ও বিশেষ কাজে লাগে। ছবির নক্সায় (shooting Script) প্রত্যেক দৃশ্যের সংখ্যা নির্দিষ্ট করা থাকে। ছবি তোলাবার সময় সেই সংখ্যাটিও প্রত্যেক দৃশ্যের আলোক-চিত্রের উপর তুলে নেওয়া হয়। সংখ্যার ছবি নেওয়া হয় একখানি স্লেটের বা বোর্ডের সাহায্যে। স্লেটের উপর বা বোর্ডের উপর সংখ্যাটি লিখে স্লেটখানি বা বোর্ডখানি ক্যামেরার সামনে ধরা হয়। এই উপায়ে ছবির নাম, পরিচালকের নাম, চিত্র-শিল্পীর নাম, অভিনেতৃবর্গের নাম, এমন কি চিত্র-পরিচয়ও ক্যামেরার ভিতর দিয়ে চিত্রপত্রীর উপর তুলে নেওয়া চলে।

সম্পাদন (Editing)—চিত্র-সম্পাদনের উপর যে ছবির সাফল্য অনেকখানি নির্ভর করে এ কথা পূর্বেই উল্লেখ করা হ'য়েছে। তার কারণ, চিত্র-সম্পাদনার প্রধান লক্ষ্য হচ্ছে ছবিতে গল্পটিকে গুছিয়ে বলা এবং চিত্তাকর্ষক ক'রে চোখের সামনে তুলে ধরা। স্তত্রাং সম্পাদকের কাজ হ'চ্ছে ছবির অবাস্তব ও অপ্রয়োজনীয় অংশ কেটে বাদ দেওয়া। ছবি যাতে কোথাও এক-ঘেয়ে না লাগে, এবং বিরক্তিকর বলে মনে না হয় তেমনি করে দৃশ্যগুলি সাজানো এবং জোড়া দেওয়া। চিত্রের সৌন্দর্যের দিক বা কলা-নৈপুণ্যের বৈশিষ্ট্য যাতে বেশ স্ফুটে ওঠে সেদিকে যত্নবান হওয়া। ভাবপ্রকাশের সৌকুমার্য অক্ষুণ্ণ রাখা, ছবির পারস্পর্য, ঘটনার সঙ্গতি, অভিনয়ের ঔৎকর্ষ, ও সমস্ত ছবিখানির মাত্রা বা সঙ্গতি ঠিক রাখাও অনেক-খানি নির্ভর করে ছবির সুসম্পাদনার উপর।

চিত্র-নাট্য, ছবির নক্সা ও চিত্রগুপ্তের নোট-বই নিয়ে সম্পাদক প্রত্যেক দৃশ্যের সংখ্যা মিলিয়ে চিত্রধারা (Sequence) অনুযায়ী বিভিন্ন দৃশ্যের আনুসঙ্গিক ছবিগুলি পরের পর কেটে কেটে পৃথক করে নেন। প্রত্যেক দৃশ্যের ছবিগুলি এক একটী পৃথক লাটাইয়ে (spool) গুটিয়ে রেখে এক-টুকুরো কাগজে তার হৃদিশ লিখে এঁটে রাখেন। এক রকমের বা একই দৃশ্যের বহু ছবি সব একত্র জড়ো করা হয়। তারপর ছবিখানিকে মোটামুটি সাজিয়ে ফেলে জোড়া হয় এবং লাটাইয়ে গোটানো হয়। তার আগে অবশ্য ছবির বহু কিছু অভিনয় ও আলোক-চিত্র

সংক্রান্ত দোষ ক্রটি সব ছেঁটে বাদ দিয়ে ফেলা হয়। আসল সম্পাদনার কাজ তারপরই শুরু হয়, অর্থাৎ প্রক্ষেপন যন্ত্রের সাহায্যে ছবিখানি পর্দায় ফেলে কলা-সৌন্দর্যের দিক থেকে তার কোথায় কি অদল-বদল করতে হবে. বাদসাদ দিতে হবে, কোন্ দৃশ্যের পর কোন্ দৃশ্য দিলে গল্প জমে উঠবে ও ছবি চিত্তাকর্ষক হবে, সন্নিধচিত্র (close ups) গুলি ঠিক কোন্ জায়গায় দিতে পারলে বেশ লাগসই হবে, পরিচয় লিপি কোথায় কোথায় দেওয়া দরকার, এই সমস্ত স্থির ক'রে ফেলেন এবং তদনুসারে ছবিখানিকে সাজিয়ে সুসম্পূর্ণ ক'রে ফেলেন। অনেক সময় ছবির সৌন্দর্য ও সৌষ্ঠব বাড়ানোর জন্য তাঁরা ভাঁড়ার (stock) থেকে কোনো পুরাতন ভালো ছবির কেটে-রাখা অতিরিক্ত অংশ নূতন ছবির সঙ্গে জুড়ে দেন। এটা প্রায়ই প্রাকৃতিক দৃশ্য সম্পর্কে করা হয়, যেমন সূর্যাস্ত বা পর্বত চূড়ায় সাগর-কূলে চন্দ্রোদয় কিংবা মেঘাচ্ছন্ন ও বিহ্বল-বিকীর্ণ আকাশ—ইত্যাদি। এ-ছাড়া ছবির সৌন্দর্য বাড়ানোর জন্য সাম্পদকেরা অনেক সময় রংয়ের সাহায্যও নেন (Tinting & Toning) যেমন জঙ্গলের দৃশ্যগুলি সেপীয়ায় (sopia) ছাপলে ভালো হয়; তুষার, মেঘ, বা সমুদ্রের দৃশ্য নীলে ছাপলে ভাল হয়; আলোকোজ্জ্বল গৃহের অভ্যন্তর-দৃশ্য এম্বারে (amber) রং করলে খোলে; শশ-ক্ষেত্র বা উত্তানের দৃশ্য সবুজ রং করলে মানায়; আগুনের রং লাল ক'রলে ভাল হয়। ইত্যাদি।

সমাপ্ত



চলচ্চিত্রসংক্রান্ত বিশেষার্থবাচক শব্দের বাঙলা পরিভাষা

| | | |
|----------------------|-----------------------------|---------------------|
| Abstract Art | অবিমিশ্র কলা | পৃঃ ৩৪ |
| Abstract Film | নিছক ছায়া ছবি | ৬৯ |
| Accompaniment | সঙ্গত্ | ৭৭ |
| Acting | অভিনয় | ৩২ |
| Action | অঙ্গভঙ্গী, নটনটীর কার্যকলাপ | ৮৬ |
| Additive process | যোগিক প্রণালী | ১৩৮ |
| Adhesive Tape | আঠাযুক্ত ফিতা | ৪৯ |
| Aerial Camera | বৈমানিক ছায়াধর | ১৪৫ |
| Akelev Shot | অস্থির চিত্র, ধাবমান ছবি | ৯৩ |
| All-Star Film | নায়কনির্বিশেষ চিত্র | ৪৬ |
| Amplifier | শব্দবর্ধনী | ৬১, ৬৩, ৬৪, ৬৫, ১০৫ |
| Angle | পাশের দিক, কোণ | ৪৪ |
| Angle Shot | বাঁকা ছবি, কোণাকোণি তোলা | ৯০ |
| Animated Gazette | মূর্ত্ত সংবাদ | ২৯ |
| Animal Series. | প্রাণী চিত্র | ১০৪ |
| Aperture | গবাক্ষ, ক্যামেরার মুখ | ২৭ |
| Apparatus | যন্ত্র, যন্ত্রপাতি | ২২ |
| Art | চাক্রকলা, শিল্প | ৩০, ৩৫ |
| Artist | অভিনেতা | ১০৫ |
| Art Director | কলানায়ক, সৌন্দর্য্যনায়ক | ৪০, ৪৫, ৭১, ১১৭ |
| Artistic Direction. | কলাসম্মত পরিচালন | ৬৬, ৬০ |
| Art Film | কলাপ্রধান ছায়াচিত্র | ৭০ |
| Art Production. | কলাসম্মত প্রযোজনা | ৩৪, ৩৫ |
| Arc-Lamp | আর্ক ল্যাম্প, দীপ্ত দীপ | ৪৩ |
| Architect | পট স্থপতি | ৭১ |
| Assistant Recordist | সহকারী ধ্বনিধর | ৬৩ |
| Atmosphere | আবহ | ৪৮ |
| Audion | শ্রবণী যন্ত্র | ৬১ |
| Automatic | স্বতঃক্রিয় | ২৭ |
| Automatic Action | স্বতঃক্রিয়া | ২৭ |
| Automatic Dissovele | স্বতঃলোপ | ২৪ |
| Back Ground | পটভূমি, পশ্চাদ্ভূম | ৪৫, ৯০, ১৩০ |
| Back Light | পিছনের আলো | ৪৯ |
| Balance | মাত্রা, মান | ৩৭ |
| Ballad Film | গীতি চিত্র | ৬৯ |
| Big Close-up | বৃহত্তর বা অতি-সন্নিধ-চিত্র | ৯০ |
| Biograph | জীবলেখ্য | ৯ |
| Bioscope | জীববীক্ষণ যন্ত্র | ৭ |
| Board of Film Censor | চলচ্চিত্র শাসক সমিতি | ১৪০ |

| | | |
|--------------------------|---|------------------|
| Booth | কুঠরি, ছই | ৭৭ |
| Business | নটচরণ, অভিনয় নির্দেশ | ৯০, ৯২ |
| Camera | ছায়াধর | ২৪, ১৪২ |
| Camera Angle | ছায়াধর-দৃষ্টি | ১৪৪ |
| Camera Booth | ছায়াধর-মণ্ডপ, ছায়াধর ছই | ৪৪ |
| Camera Gate | পাত্রী-প্রবেশ পথ | ১৩৯ |
| Camera Man | ছায়া শিল্পী, ছায়াধর যন্ত্রী | ২৮, ৪৫, ৯২, ১১৫ |
| Cameraphone | ছায়াধরধর, ছায়াবাণী যন্ত্র | ৬০ |
| Camera Tricks | ক্যামেরার কারচুপি | ১২১ |
| Caption | ব্যাখ্যান, ছেদপূরণ | ৮৫ |
| Cartoon Film | কৌতুক চিত্র | ৩৩, ৭০, ১৩৭, ১২৯ |
| Cast | ভূমিকা লিপি | ৮৯ |
| Censorship | চিত্রশাসন | ১৯, ১৪০ |
| Censor | চিত্রশাসক | ২০, ১৪০ |
| Centre | কেন্দ্রস্থল, মধ্যভূমি | ৯০ |
| Centre Lamp | কেন্দ্রদীপ | ৪৩ |
| Centre Light | মাঝের আলো | ৪৪ |
| Centre Piece | মাঝের আসুবা | ৪৪ |
| Central Figure | প্রধান চরিত্র | ৮৯ |
| Characters | পাত্রপাত্রী | ৮৯ |
| Character Part | বিশেষ ভূমিকা, (শ্রেষ্ঠ প্রকৃতির) | ৫৪ |
| Chief Recording Engineer | প্রধান ধ্বনিধর যন্ত্রী | ৬৩ |
| Church Film | ধর্ম চিত্র | ৭০ |
| Cine | চলৎ | ১০ |
| Cinema | চলচ্চিত্র | ১, ২৫, ১৪২ |
| Cinematograph | | |
| Cine-Classic | শ্রেষ্ঠ চলচ্চিত্র | ৭০ |
| Cine-Drama | নাট্য চলচ্চিত্র | ৬৯ |
| Cine Farce | হাস্য-চলচ্চিত্র | ৬৯ |
| Cine Fiction | কথ্য-চলচ্চিত্র | ৬৯ |
| Cinema Hall | ছবিঘর | ৭, ৮ |
| Cinema Sense | চিত্রবোধ | ৭৩ |
| Cine-Poem | কাব্য-চলচ্চিত্র | ৬৯ |
| Cine Organisation | চলচ্চিত্র সংগঠন | ৭০, ৭১ |
| Circuit | | ১৩ |
| Circuit Holder | চিত্রমণ্ডলাধিকারী। বাক্সের একখানি ছবি নিয়ে অনেকগুলি ছবিঘরে ঘুরিয়ে দেখাবার সুযোগ আছে। ১৩ | |
| Climax | চরমোৎকর্ষ, | ৮৯, ১০৩ |
| Close up | সন্নিধ চিত্র | ৩১, ৩৬, ৯০, ১৪৩ |
| Coloured Film | রঙ্গীন চলচ্চিত্র | ২৩ |
| Comic Film | রসচিত্র | ৬৯ |
| Composition | সংযুতি, দৃশ্যরচন | ৩৭ |
| Composite Shot | একাধিক সংযুক্ত চিত্র | ৯৪ |
| Continuity | যোগশৃঙ্খলা, পারস্পর্য | ৮৫, ১৪৪ |
| Contract | চুক্তিপত্র | ৪৭ |
| Contrast | বৈসাদৃশ্য | ৪৫ |
| Conventional Shot | সাধারণ চিত্র | ১৪৫ |
| Conversator | আলাপ | ৮৫ |

| | | |
|----------------------------|-------------------------|----------------|
| Converter | পরিবর্তক | ৬৩ |
| Corner-Light | কোণের আলো | ৪৯ |
| Corner Set | কোণের দৃশ্যপট | ১১৫ |
| Corner Piece | কোণের আসবাব | ৩৮, ৩৯ |
| Cosmetic | কাস্তিপ্রলেপ | ৫৪ |
| Costume | পরিচ্ছদ | ৭৭, ৯০ |
| Cubism | ফলকাক্ষ পদ্ধতি | ৩৪ |
| Cut | ছেদ | ৮৪, ৯৩ |
| Cuts | খণ্ড চিত্র | ৬৭, ৮৪ |
| Curve Line | বক্ররেখা | ৪৬ |
| Cultural Film | সংস্কৃতি মূলক চিত্র | ৭০ |
| Cylinder | বেলন | ৬ |
| Dark Room | অন্ধকার ঘর | ১৩৩ |
| Decorative Film | চাক চিত্র | ৭০ |
| Depth | গভীরতা, ঘনত্ব, বেধ | ৪৩, ৪৫, ৪৬ |
| Depth of a Scene | পটভাস্কর প্রদেয় | ৪৩, ৫০ |
| Depth of an Image | মুষ্টি-বেধ | " " |
| Depth of Focus | সন্ধান-সীমা | " " |
| Dermatograph Pencil | অঙ্কনা-লেখনী, কাজল তুলি | ৫৩, ৫৯ |
| Details | খুঁটিনাটি, | ৪৫, ৮৯, ৮০ |
| Develop | পরিষ্কৃত করা | " " " |
| Developing | পরিষ্কোটন | ২৮, ৭১, ৬৮ |
| Developing Room | পরিষ্কোটনাগার | " " " |
| Diagonal | কোনাকোণি | ৪১ |
| Dialogue | কথোপকথন, | ৮৫ |
| Diaphragm | অংশুঘার | ২৭ |
| Diapositive | সম চিত্রফলক | " |
| Diffused Light | ব্যাপ্তালোক | ৪৩ |
| Different position | বিভিন্ন অবস্থিতি | ৬৭ |
| Different Angle | বিভিন্ন দিক | ৬৭ |
| Direct | পরিচালন | ১২ |
| Director | পরিচালক | ১২, ৩১, ৭১, ৭৩ |
| Director of Sound | ধ্বনি পরিচালক | ৬৩ |
| Director of Light | আলোক পরিচালক | ৪৩, ৫০ |
| Discord | বৈষম্য, অনৈক্য | ৪১ |
| Disc Record | শব্দ লেখন চাক্তি | ৬৫, ৬৮, ৬৬ |
| Distance Denomination | দূরত্ব পরিমাণ | ৯০, ৯১ |
| Dissolve | বিলয় | ২৭, ৯৪ |
| Distributor | পরিবেষক | ১১, ২, ২১ |
| Dialogue | কথোপকথন | ৬৯, ১০৯, ৮৮ |
| Dialogue Film | বাণীচিত্র | ৬৯ |
| Double | যুগ্ম, প্রতিরূপ-অভিনেতা | ১০৫, ১১৪ |
| Double Disc | দোডালা | ২৭, ১২৫ |
| Double Chambered | দোঘরা | ২৮ |
| Double Magazine | যুগ্ম চিত্রাধার | ১৩৯ |
| Double Exposure | দ্বিপাতন | ২৮ |
| Double Exposure Sound Film | যুগ্ম দ্বিপাতন চিত্র | ১২৫, ৯৬ |
| Dubbing | আরোপন, সংযোজন | ১৩১ |

| | | |
|--------------------|---------------------------------------|--------------|
| Dynamic Symmetry | গতিক সাম্য | ৪১ |
| Edit | সম্পাদন | ৬৮, ১৪৫ |
| Editing | সম্পাদনা | ৩৪, ৭১, ১৪৪ |
| Electric Waves | ভিডিও তরঙ্গ | ৬৫ |
| Electro Magnetic | ভাডিত চৌম্বক | ১৩৭ |
| Enlargement | বিবর্ধন | ৪০ |
| Entrance | আগম | ১৪৫ |
| Epic Film | মহতী চিত্র | ৭০ |
| Exciting Lamp | উত্তেজক দীপ | ৬৫ |
| Exit | নিগম | ১৪৫ |
| Exposure | ছায়াগ্রাহ | ১২৪ |
| Exposed Film | ছায়াগ্রাহিত-পত্রী | ১২৪ |
| Expressionism | অনুভাবন পদ্ধতি | ৩৪ |
| Exterior Scenes | বহির্দৃশ্য, সদর | ৩৯, ১৪৫, ১১৮ |
| Extra | ফাল্তো, নগ্দালোক | ১০৫, ১১৪ |
| Eyebrow Pencil | ক্র-লেখনী | ৫৩ |
| Fade in | বিকাশ | ৮, ২৭, ২৪ |
| Fade out | বিলোপ, অন্তর্ধান | ২৭, ২৫ |
| Fantasy Film | উপচিত্র | ৭০ |
| Feature Film | বৈশিষ্ট্যময় চিত্র | ১০ |
| Film | ছায়াপত্রী, চিত্র | ৩, ২২, ২৪, |
| Film Censor | চলচ্চিত্র শাসক | ১৯, ২০ |
| Film Magazine | পত্রী-কোটা | ২৭ |
| Film Record | চিত্রলেখ | ৬৭ |
| Film Right | ছায়াস্বত্ব | ৩২ |
| Filmstar | চিত্র চুড়ামণি | ১২ |
| Filters | বর্ণশোধক | ১৩৮ |
| Fire-Proof | দহন-বিমুখ, অগ্নি-সহ | ২৩ |
| Fire-proof Film | অদাহ পত্রী | ২৩ |
| Fixing Bath | সংলগ্নক দ্রব, আবদ্ধিকাগ্রলেপ | ১৩৯ |
| Flat | দৃশ্যাংশ বিশেষ, বিশেষত্ববিহীন, পান্সে | ১৪৩ |
| Flash Light | চমক দীপ | ১১৭ |
| Flash Shot | চমক-চিত্র | ২৪ |
| Focus | ছায়া-সন্ধান, চিত্রলক্ষ্য | ২৭, ২৪, ১১৫ |
| Fore Ground | পুরোভূমি | ৪৫, ৯০ |
| Front Light | সামনের আলো, পুরোদীপ | ১৪৩, ৪৯ |
| Frame | বেষ্টনী, বন্ধনী, বিশেষ আকার, ছক্, ঘর, | ৪০, ১৩০ |
| Futurist Art | উত্তরকলা পদ্ধতি | ৩৪ |
| Gauze Matte | সচ্ছ সূক্ষ্ম জালি কাপড় | ৪৮, ৯৬ |
| Glass Shot | শিশু পট, আয়না চিত্র | ২৪ |
| Gramophone | স্বরলেখন যন্ত্র, বাগীবাঁগা | ৬০, ৬৫ |
| Grand Title | মূল পরিচয় | ৭২, ৯৬ |
| Grease paint | তেলা রং | ৫৩ |
| Hard light | চড়া আলো | ৪৮, ১৪৩ |
| Harmony | সৌম্য | ৪১ |
| Hazy | আবছা, অস্পষ্ট | ৪ - |
| High-light make up | তীব্রালোকসজ্জা | ৫৫, ৫৬ |
| Horizontal line | শান্ত রেখা, লম্বালম্বি | ৪১ |

| | | |
|---|-----------------------------------|-------------|
| Illumination | আলোকসজ্জা | ৪৩, ৫০ |
| Illusion | বিভ্রম ! | ১৩৬ |
| Impersonal Light | নিরপেক্ষ আলো | ৪৬—৪৭ |
| Impressionism | অভিভাবন পদ্ধতি | ২৪, ৩৪ |
| Incandescent Lamp | তাপ-জ্যোতি দীপ | ২৩, ৪২, ৬০ |
| Insert | সন্নিবেশ | ২৩ |
| Intermittent Motion | অবচ্ছিন্ন গতি | ২২, ২৮ |
| Interior Scene | অন্দরের অভিনয়, আভ্যন্তরীণ দৃশ্য | ৩৮, ১৪৫ |
| Interior Set | অন্দরের পটমণ্ডপ | ১৪৫, ১১৮ |
| Intense | প্রগাঢ়, চূড়ান্ত | ৮৫ |
| Intensity | প্রগাঢ়তা, তীব্রতা | ৮৫ |
| Interest, | আকর্ষণ, | ৭৬ |
| Interesting | চিত্তাকর্ষক | ৮৭, ৮৯ |
| Interval | বিরতি, বিরাম | ৮৪ |
| Iris in | বৃত্তিবিকাশ | ২৪ |
| Iris out | বৃত্তিবিলয় | ২৪ |
| Iris View | কনীনিকা দৃশ্য, বৃত্তাবলুদৃশ্য | ২৪ |
| Jungle Picture | অরণ্য চিত্র | ১০৩ |
| Kinema Color | রঙীন চলচ্চিত্র | ১৩৯ |
| Kinematograph | চলচ্চিত্র | ১৪২ |
| Kinetophone | গতিস্বরধর যন্ত্র, গতি-বাণী-যন্ত্র | ৬০ |
| Kinetoscope | গতিবীক্ষণ যন্ত্র | ৬, ২৫ |
| Kodachrome | কোডাকের রঙীন চিত্রপত্রী | ১৩৯ |
| Laboratory | অমূল্যলনাগার | ৬৩ |
| Lap Dissolve | অন্তর্বির্লয় | ২৭, ২৪ |
| Lens | মণিমুকুর | ২৫, ৬৫, ১৪২ |
| Light Expert | আলোক বিশারদ | ৪৫, ১০৫ |
| Light & Shade | আলো-ছায়া | ৩৭, ৪৩ |
| Light Stand | দীপাসন | ৪৪ |
| Light Proof | আলোক-বিরোধী | ২৫, ১৪২ |
| Lining Colour | জমীর রং | ৫৯ |
| Lip Stick | অধর-রঞ্জিকা | ৪৩, ৫৭ |
| Location | অমূল্যস্থান, যোগ্য রঙ্গস্থল | ৭১, ২৪ |
| Long Focus Lens | দীর্ঘনান্ত মণি | ৬৬ |
| Long Shot—Taking picture from dis-tance | দূরগ্রাহ | ৬৬ |
| Picture covering a long range | দূরব্যাপক চিত্র | ৭১, ২৪ |
| Loud Speaker | উচ্চবাচক যন্ত্র | ৬৫, ৬৭, ১০৫ |
| Low-light make-up | মন্দালোকসজ্জা | ৫৬ |
| Magazine | পত্রীকোট | ২৭ |
| Magnified | পরিবর্দ্ধিত | ১৪৫ |
| Magnify | পরিবর্দ্ধন | ১৪৫ |
| Magnitude | আয়তন | ১৪৫ |
| Make-up | রূপসজ্জা | ৫১ |
| Masking | প্রস্তু-চিত্রণ | ৩০, |
| Mask Shot | প্রস্তু-চিত্র | ২৫ |
| Mask View | প্রস্তু দৃশ্য | ২৫ |
| Matte Screen | জালি পর্দা | ৪৯ |
| Mechanical | যান্ত্রিক | ২৮ |

| | | |
|----------------------|-------------------------------|-------------|
| Mechanical Engineer | যন্ত্রশিল্পী | ২৮ |
| Medium Close-up | মধ্যম সন্নিধচিত্র | ৯০ |
| Medium long shot | মধ্যম দূরব্যাপক চিত্র | ৯০ |
| Medium Mid Shot | মধ্যম অর্ধাংশব্যাপক চিত্র | ৯০ |
| Medium Shot | মধ্যম ব্যাপক চিত্র | ৯০ |
| Midshot | অর্ধাংশব্যাপক চিত্র | ৬৬, ৭১, ৯০ |
| Mercury-Vapor Lamp | পারদ বাষ্পবস্ত্রিকা | ১৩১ |
| Merge | মজ্জন | ৬১—৬৮ |
| Merged | মজ্জিত | " " |
| Merger | মজ্জনক | " " |
| Merging | ডোবানো | " " |
| Middle Ground | মধ্যভূমি | ৪৫ |
| Microphone | অণুশ্রুতি যন্ত্র | ৬৪, ৬৬ |
| Mike | মাইক্রোফোন | ৬৪ |
| Minor Climax | মধ্যমোৎকর্ষ | ৮৯ |
| Mix, | মিশ্রণ | ৯৪ |
| Mixer | স্বর সমন্বয়ক | ৬৪, ৬৭ |
| Mixing | স্বর সমন্বয়ন | ৬৭ |
| Mix Shot | বিলয়ন চিত্র | ৯৪ |
| Model | আদর্শ | ১২৯—৩২ |
| Montage | প্রযুক্তি | ৭০ |
| Motion Picture | গতিচিত্র | ১—৫ |
| Movie | চলচ্চিত্র | ১—৫ |
| Movie Star | চলচ্চিত্র চুড়ামণি | ৪, ৬২ |
| Multicolor | বহুবর্ণ | ১৩৯ |
| Multiple Exposure | বহুপাতন চিত্র | ২৮ |
| Music | সঙ্গীত | ৮৯ |
| Negative Plate | বিষম ছায়াফলক | ২২, ২৬ |
| Negative Film | বিষম ছায়াপত্রী | ২২, ২৩, ১০৯ |
| Net | জাল | ৪৮ |
| News Film | সংবাদ চিত্র | ২৩ |
| News Reel | সংবাদ চিত্র-পত্রী | ৬৩ |
| Nickelodion | আনি-ছবিঘর | ৯ |
| Noiseless | মৌন | ২৬ |
| Non-flamable | অদাহ্য | ২৩ |
| Non-flexible | অসমনীয় | ৫৮ |
| Nosepaste | প্রসাধনপদ | ৫৬, ৫৭ |
| Operator | চিত্রকোণক | ২, ৮ |
| Optic | দৃষ্টি | ১৩৬ |
| Orthocromatic | বর্ণভেদক | ৫২ |
| Outline | আকৃতিরূপ | ৪৫, ১৩০ |
| Over Exposure | অতিপ্রাণ | ৫২ |
| Pallophotophone | চিত্রবাণী চক্র, স্বরচিত্রচক্র | ৬২ |
| Panchromatic Film | সার্ববর্ণিক পত্রী | ২৩, ৫২, ১৩৫ |
| Panchromatic Make-up | সর্ববর্ণাঙ্কক রূপসজ্জা | ৫২ |
| Panoram, (Pa) | পরিবীক্ষণ | ৯৫ |
| Panoram down | নিম্ন পরিবীক্ষণ | ৯৫ |
| Panoram left | বাম পরিবীক্ষণ | ৯৫ |

| | | |
|---------------------|---------------------------------|-------------|
| Panoram right | দক্ষিণ পরিবীক্ষণ | ৯৫ |
| Panoram up | উর্ধ্ব পরিবীক্ষণ | ৯৫ |
| Panoram Shot | পরিবীক্ষণ-চিত্র | ৯৫ |
| Part | অংশ | ৮৪ |
| Patent right | উদ্ভাবন স্বত্ব | ৭ |
| Perforation | কুটো, বিঁধ, ছিঁদ্র | ২৫ |
| Personal Light | পক্ষপাতি আলো | ৪৬—৪৭ |
| Perspective | আপেক্ষিক অনুপাত | ১১৫ |
| Phonautograph | স্বতঃশব্দ-লেখ যন্ত্র | ৬০ |
| Phonograph | শব্দলিপি যন্ত্র, স্বরলেখ যন্ত্র | ৬, ৬০ |
| Phono Film | শব্দপত্রী, বাণীপট | ৬২ |
| Photo Film | রূপপত্রী, ছায়াপট | ৬৫ |
| Photograph | আলোকচিত্র | ১৪৪ |
| Photographer | আলোকচিত্রকর | ২৮, ৬৪ |
| Photography | আলোকচিত্র-বিজ্ঞান | ১৪৪ |
| Photo Electric Cell | আলোকবৈদ্যুতিক কোষ | ৬১, ৬৫ |
| Photo Phone | চিত্রবাণী | ৬৫ |
| Plate | ছায়াকলক | ২২—২৮ |
| Play Film | নাট্যচিত্র | ৬৯ |
| Plot | আখ্যানবস্তু | ৮৬, ৮৮ |
| Portable | লঘুবাহ | ২৮ |
| Portrait | প্রতিকৃতি | ৬০, ৩১ |
| Positive Film | সমপত্রী | ২২, ২৩, ১৩৯ |
| Post-Scoring | উত্তর শব্দ-নিবেশ | ৬৭ |
| Powder | রূপরেণু | ৫৯ |
| Power | শক্তি, তেজ, দৌড়, জোর | ৪৪ |
| Pre-Scoring | প্রাকশব্দ-নিবেশ | ৬৭ |
| Present | নিবেদন, উৎসর্জন | ৬৭ |
| Printing | মুদ্রণ | ৬৪, ৭১ |
| Producer | প্রযোজক | ৯, ১২ |
| Production | প্রযোজনা | ৯, ১২ |
| Projection | প্রক্ষেপন | ২৩, ২৮ |
| Projection Room | প্রক্ষেপন কক্ষ | ২৩ |
| Projector | প্রক্ষেপন যন্ত্র | ২৫, ৪০ |
| Process | পরিষ্কৃতি প্রক্রিয়া | ১৫৭—৩৯ |
| Properties | সরঞ্জাম, | ৭৭, ৯০, |
| Property Room | মালখানা | ১৩৫ |
| Proportion | অনুপাত | ৪০ |
| Prologue | পূর্বভাষ | ৭৬, ৭৭, |
| Psychological | মনস্তত্ত্বপূর্ণ | ৬৬ |
| Quick Panoram | দ্রুত পরিবীক্ষণ চিত্র | ৯৫ |
| Quota system | বাটোয়ারা প্রথা | ১৮ |
| Radio | বেতার যন্ত্র | ৬১ |
| Radio Telephone | দূর বেতারবাণী | ৬১, ৬২ |
| Radiograph | বেতারলেখ, বেতারলিপি | |
| Radiophone | বেতার বাণী | ৬১ |
| Rainbow Film | সপ্তবর্ণ পত্রী, রামধনু | ১৩৯ |
| Raw Film | অপ্রাঙ্কিত পত্রী | ২৫ |

| | | |
|----------------------|-------------------------------|--------------------|
| Reel | নাটাই, | ৩, ৮, ১২৬ |
| Recording | শব্দ লেখন | ৬৩ |
| Re-recording | পুনর্লিখন | ৬৪, ৬৮ |
| Recording Machine | শব্দ লেখন যন্ত্র | ৬৩ |
| Recording Supervisor | শব্দ লেখ পরিদর্শক | ৬৩ |
| Recordist | ধ্বনিধর | ৬৩ |
| Reflection Shot | প্রতিবিম্ব চিত্র | ৯৪ |
| Reflector | প্রতিফলক | ৪৯ |
| Reflex | প্রতিক্ষেপক | ২৩—২৯, ১৪৫ |
| Register | ক্রমামুপাত | ১৩০ |
| Regulate | নিয়ন্ত্রণ | ৬৭ |
| Release | মুক্তি | ৬৭ |
| Reproducer | পুনর্গদক | ৬৫ |
| Reproduction | পুনর্গদন | ৬৫ |
| Resound | অনুনাদ | ৬৫ |
| Rocking Scene | দোলন-দৃশ্যভিনয় | ৯৫ |
| Rocking Set | দোলন-দৃশ্যপট | ৯৫ |
| Rocking Shot | দোলন চিত্র | ৯৫ |
| Rouge | লালিমা | ৫৯ |
| Roundness | যের, গড়নের পূর্ণতা | ৪৩, ৪৬ |
| Safety Film | অগ্নিসহ পত্রী | ২৩ |
| Scenario | চিত্রনাট্য, চিত্রগাথা | ২, ৩৪, ৭৩, ৮৪, ৯৫, |
| Scenario Plan | চিত্রনাট্যের নক্সা | ৭১, ৮৯, |
| Scene | দৃশ্যভিনয় | ৯৫, |
| Script Clerk | চিত্রগুপ্ত | ১৪৫ |
| Scoring | স্বরনিবেশ | ৬৭ |
| Scientific Film | বৈজ্ঞানিক চিত্র | ৭০, ১৪৫ |
| Sensitive | আগ্রাহী | ৬৪ |
| Sensitometry | আগ্রাহিতা নিরূপণ | ৬৪ |
| Sequences | ক্রম, ধারা, | ৯৫, ১৪৬ |
| Set | দৃশ্যপট, অভিনয় মঞ্চ | ৩৮, ৬৬, ৮৯, ১১৭ |
| Setting | দৃশ্যসংস্থাপন | ৮৯ |
| Sex Appeal | যৌন আবেদন | ৩৩ |
| Sexy | কামোদ্দীপক | ৩৩ |
| Shot | চিত্র | ৮৯, ৯০ |
| Shooting | চিত্রগ্রাহ, ছবি তোলা | ৭১, ৯৬, ১৪৩ |
| Shooting Hall | চিত্র চত্বর | ১১৮ |
| Shooting Script | চিত্র কোষ্ঠি, ব্যাখ্যান গ্রাহ | ৭১, ৮৯, ৯৬, ১৪৫ |
| Shooting Plan | | |
| Shade Light | আলোছায়া | ৩৭ |
| Shutter | রোধক, অর্গলিকা | ২৬, ১৪২ |
| Silent Picture | মৌনচিত্র | ২০ |
| Situation | পরিস্থিতি, ঘটনা সমাবেশ | ২৬, ৮৬ |
| Silhouette | ছায়ালেখ্য | ৪৫, ৪৬, ৯৭ |
| Side Light | পাশের আলো | ১৪৩ |
| Slow Shot | মহুর্ চিত্রগ্রাহ | ৯৬, |
| Slow Motion Picture | মহুর্ চলচ্চিত্র | ২৬, |
| Smoked pape | ভূসো কাগজ | ৬০ |

| | | |
|-------------------|--------------------------|-------------------|
| Sociological Film | সমাজতত্ত্বমূলক চিত্র | ৭০ |
| Soft Focus | পেলব চিত্ররেখ | ৯৬, |
| Soft Light | মৃদু আলোক | ৪৮, ১৪৩ |
| Sound Booth | শব্দ-কুঠি | ৬৩ |
| Sound Engineer | স্বর-বৈজ্ঞানিক | ৬৩ |
| Sound Film | শব্দপত্রী | ২০, ৬৪, ৬৫ |
| Sound photography | শব্দালোকচিত্র | ৬৪ |
| Sound Recorder | শব্দ লেখনী যন্ত্র | ৬৩ |
| Sound Record | শব্দলেখ, ধ্বনিলিপি | ৬৫, ৬৭ |
| Sound Negative | বিষম শব্দপত্রী | ৬৪ |
| Sound Track | শব্দরেখা | ৬৪ |
| Sound Truck | শব্দগ্রাহ শকট | ৬৩ |
| Sound Vibration | ধ্বনিস্পন্দন | ৬৭ |
| Sound Waves | স্বরতরঙ্গ | ৬০, ৬৫ |
| Source Lighting | আধারে আলো, উৎসালোক | ৪৫ |
| Spectacular Film | জম্‌কালো ছবি | ৭০ |
| Spot Light | সংহত আলো | ৪৩, ৪৬, |
| Split Screen | বিস্তৃত পট | ২৮ |
| Sprocket | দাঁতকাঠিম | ২৫ |
| Spool | ছবির কাঠিম | ২৫ |
| Spirograph | আলেখ্যচক্র | ২৫ |
| Stand | আধার, আসন, | ২৫ |
| Still photograph | স্থিতালোকচিত্র | ৯৬ |
| Still picture | স্থির-চিত্র | ৩৭, ৯৬, |
| Star | শ্রেষ্ঠ নাট্যাশিলী | ৪, ৮, ১২, |
| Star Film | নায়ক-প্রধান চিত্র | ৪৬, ১০১ |
| Stereopticon | বেধবীক্ষণ যন্ত্র | ২১, |
| Stop Motion | গতি স্তম্ভন | ২৮, ১২৪ |
| Story Film | গল্পচিত্র | ৬ |
| Strips of Film | খণ্ড চিত্র পত্রী | ৭১ |
| Studio | প্রয়োগশালা | ৪, ৮, ৩২, ৭১, ১৩৩ |
| Story Film | কথ্যচিত্র | ৬৯ |
| Stencil process | ফলক-রঞ্জন প্রণালী | ১৩৮ |
| Stock | ভাণ্ডার | ১৬৪ |
| Sub-title | বিশেষ পরিচয় | ৮, ৭২, ৯৬ |
| Subtractive | ব্যবচ্ছেদক | ১৩৮ |
| Superimpose | চিত্রোন্নত পট | ৯৬ |
| Super Speed | অতি দ্রুত | ৯৬ |
| Supervision | পরিদর্শন, তত্ত্বাবধারণ | ৯৬ |
| Suggestion | ইঙ্গিত | ১০৮ |
| Suggestive Action | আভাসে ইঙ্গিতে ভাব প্রকাশ | ১০৮ |
| Super Film | বিরাট চিত্র | ১২, ৭০ |
| Switch off | আবদ্ধ, বন্ধ করা | ৬৭ |
| Switch on | নিম্নুক্ত, খুলে দেওয়া | ৬৭ |
| Symbol | প্রতীক | ৮৪, ৯৬, |
| Synchronise | যৌগপাদন | ৬৫ |
| Synchronisation | যুগপত্তা বিধান | ৬৫ |
| Synopsis | চুম্বক, সার | ৭৪, ৮৯, ৯৫ |

| | | |
|----------------------------|--|--------------------|
| Tachometer | গতিবেগ নিরূপণ যন্ত্র | ২৮ |
| Talkie | মুখর চিত্র | ১৯, ২৬, ৬৬ |
| Talkie Film | সবাক্ চিত্রপট্রী | ১৯, ৬৫ |
| Taking | ছবি তোলা | ৭১, ৯৬ |
| Technicolor | বর্ণকলা | ১৩৮ |
| Technician | কলা কুশলী | ১১৭ |
| Technique | কলাকৌশল | ১১৭ |
| Technical Director | কলা-কৌশল পরিচালক, কলানায়ক | ১১৭ |
| Telephone | দূরস্বরা, দূরালোপী | ৬১ |
| Telephotography | দূরালোকচিত্র | ৬২ |
| Television | দূরাবলোকন, দূরদৃশ্য | ২০, |
| Tempo | সঙ্গতি, | ৪, ৮৫, ১১৪ |
| Theme | প্রতিপাত্ত বিষয় | ৮৮ |
| Theatregraph | অভিনয়চিত্র | ১ |
| Throw | প্রক্ষেপ দূরত্ব | " |
| Tilting Camera | সর্বোত্তমুখী বা ঘূর্ণী ছায়াধর | ১৪৪ |
| Titles | পরিচয় | ৮, ৪৭, ৭২, ৯৬, ১৪৫ |
| Tinting & Toning | রঞ্জন | ১৪৬ |
| Tooth Enamel | দন্তরঞ্জিনী | ৫৯ |
| Topical | সাময়িক, | ২৯, |
| Topical Budget | চলতি খবর | ২৯, |
| Transposition | বিপর্যয় | ৩০ |
| Trpod | ত্রিপদ | ৩০ |
| Transmitter | প্রেরণায়ন্ত্র | ৬৪ |
| Treatment | সংগঠন, ব্যবহার | ৮৮, ৯৫, ৯২ |
| Truck Shot | অস্থাবর চিত্র | ৭১, ৯৬, |
| Two element Vacuum Tube | দ্বৈতপ্রকৃতি নির্বায়ু নল | ৬১ |
| Type | বিশেষ প্রকৃতি | ৫৪, ৫৬ |
| Type part | বিশেষ ভূমিকা (নিকৃষ্ট প্রকৃতির) | ৫৪, ৫৬ |
| Unexposed Film | অগ্রাহিত পট্রী | ২৪২ |
| Under Exposure | উনগ্রাহ | ৪৯ |
| Universal Appeal | সার্বজনীন আবেদন | ৮৭ |
| Unconventional Shot | বিশেষ চিত্র | ৮৭ |
| Vacuum Globe | নিবাত গোলক | ৬১ |
| Variable Density Recording | ধ্বনির বিভিন্ন-ঘনত্বের অনুপাতে শব্দ লেখন | ৬৫ |
| Variable Area Recording | ধ্বনির বিভিন্ন অসারানুপাতে শব্দ লেখন | ৬৫ |
| Variation | পার্থক্য | ৬৭ |
| Vertical line | ঋজুরেখা | ৪১ |
| Vignetting | প্রান্তবিলম্বন | ২৮, ৯৬, |
| Vignette Shot | প্রান্তবিলোপী চিত্র | ৯৬ |
| Visual Image | দৃকপ্রতিরূপ | ৯৬ |
| Vitascope | জীববাক্ষণ যন্ত্র | ৭ |
| Voice Current | স্বর প্রবাহ | ৬৩ |
| Watt | ভাড়ািতাক | ৬২ |
| Wave Length | তরঙ্গবাহ | ১৩৭ |
| Wavy Lines | কম্পন রেখা | ৬০ |
| X'ray | রঞ্জন রশ্মি | ১৫৫ |

